

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVI. N.º 99 (1.º TRIMESTRE 1989). PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)



**FORMULA ANTICA**

**Cien años después.**

En el siglo pasado, las exposiciones de París y Dublín premiaron un vermouth que hizo universalmente famosa a la casa Cinzano. Hoy, Cinzano ha querido recuperar aquel vermouth en un número limitado de botellas que reviven su sabor delicado, su aroma cálido y pleno y su relevante personalidad. Vermouth Cinzano Fórmula Antica. Un auténtico vermouth reserva para aquellos que buscan algo más. Disfrútelo cien años después.



Comparta el círculo.



**J&B** Rare Scotch Whisky



*Diego Velázquez*

**COLABORAMOS  
A QUE EL TIEMPO  
NO BORRE  
LAS  
GRANDES FIRMAS.**



*Una empresa moderna debe tener sensibilidad para identificarse con la realidad de su entorno social.*

*PETROMED, pone especial atención en el fomento de la cultura. Su colaboración con el Museo del Prado para la restauración del cuadro de "Las Lanzas", contribuye a la conservación del patrimonio artístico español.*

*PETROMED se siente orgulloso de que su energía también sirva para realzar el esplendor de las grandes obras.*



**petromed**

**PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.**



MOËT

MOËT & CHANDON



# HERRERIA

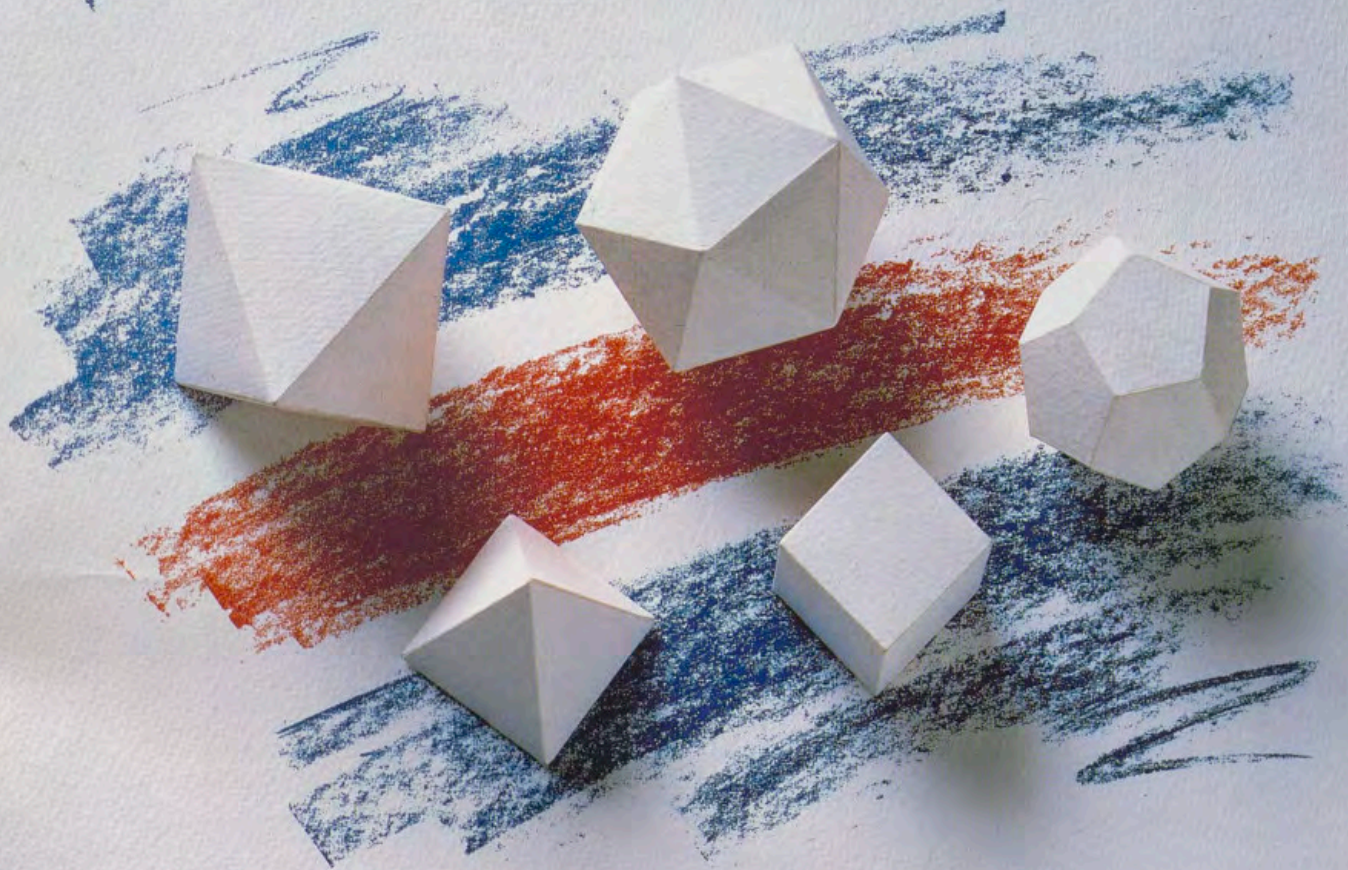
## Club de Golf



INFORMACION:

Patrimonio Nacional - Palacio Real c/ Bailén s/n. - Teléfono: 248 74 04 Madrid

# De todas las formas



SUPERORDENADORES - GRANDES ORDENADORES - MINIORDENADORES - MICROORDENADORES - SISTEMAS BANCARIOS - EQUIPOS OFIMATICOS - EQUIPOS DE TELECOMUNICACIONES - EQUIPOS PERIFERICOS.



Fábrica y  
Laboratorio I+D.  
Fujitsu España  
en Málaga.

Y de todos los tamaños. FUJITSU ofrece una Solución Informática para cada necesidad.

Desde ordenadores personales, miniordenadores, facsímiles, impresoras, complejos equipos de telecomunicaciones, hasta el ordenador de propósito general más potente del mercado, contribuyendo a los proyectos de futuro más ambiciosos.

Así es la tecnología FUJITSU: tecnología punta en todas sus manifestaciones, amplitud de posibilidades. Soluciones Informáticas de todas las formas... y tamaños.



Más allá de la Informática  
y las Comunicaciones.

**FUJITSU ESPAÑA. S.A.**

A large, 3D, metallic gold logo consisting of the letters 'S' and 'R' intertwined. The 'S' is on the left and the 'R' is on the right, both with a reflective, brushed metal texture. The logo is set against a background of a repeating pattern of the letters 'S' and 'R' in a light blue color, which creates a sense of depth and movement as if the letters are floating or being projected from a central point above.

SR

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS

## Pensando en su futuro le ofrecemos

- Aumentar sus ahorros.
- Crear riqueza.
- Preservar su patrimonio.
- Garantizar su tranquilidad.

B Y Z A N C E



TRÈS LOIN DE L'INNOCENCE.



PARFUMS  
**ROCHAS**  
PARIS

Nuevos  
BMW  
Serie 7



## DESCUBRA EN SANCHEZ FERRERO LO MEJOR QUE BMW HA DADO AL AUTOMOVILISMO

Sánchez Ferrero le muestra la obra cumbre de la Ingeniería automovilística actual: La nueva Serie 7 de BMW. Un vehículo que más allá de su destacada elegancia, confort y dinamismo, supone todo un salto en el concepto mismo del automovilismo. Porque la nueva Serie 7 de BMW presenta ahora todas las innovaciones tecnológicas que en el futuro irán incorporando los demás vehículos de elevada categoría. Una gama cumbre que, a partir de 6.230.000 ptas., ofrece desde los modelos 730i y 735i hasta los impresionantes motores de

12 cilindros del 750i y el 750i L.

Sánchez Ferrero le mostrará también un amplísimo abanico de posibilidades de financiación y leasing, dentro de las mejores condiciones, y especialmente estudiado para los automóviles de la serie 7. Asimismo, le informará sobre el programa de demostraciones que le permitirá disponer de los nuevos Serie 7 para conducirlos personalmente.

Así descubrirá, en Sánchez Ferrero, lo mejor de BMW hoy. Lo mejor del automovilismo de todos los tiempos.



**SANCHEZ FERRERO**

Plaza Cristo Rey, 1  
Tel.: 449 75 54  
Taller: Vivero, 2  
Tel.: 449 75 54. MADRID

# SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Luis Suárez Fernández.  
"ARGUMENTO PARA UNA PELICULA DE GENERO HISTORICO",  
por Juan Hernández.
- 21 JOSE CAMPECHE Y LA ILUSTRACION,  
por René Taylor.  
La obra de José Campeche, el más destacado pintor dieciochesco de Latinoamérica, y en particular su galería de retratos: gobernadores, obispos, regidores del cabildo municipal y oficiales de la guarnición, refleja el espíritu de la Ilustración española, con un arte que evoluciona desde el estilo rococó hasta el academicismo neoclásico.
- 35 CARLOS III Y LA ESCULTURA CORTESANA,  
por M.<sup>a</sup> Luisa Tárraga.  
La autora de este artículo analiza los nuevos criterios estéticos que se imponen tras la llegada de Carlos III a España y que van a influir sobre la ornamentación del Palacio Real y otros Sitios Reales próximos a Madrid.
- 49 PROYECTOS Y MEDALLAS DE CARLOS III  
por M.<sup>a</sup> Cruz Pérez Alcorta.  
En esta primera entrega se reúnen las medallas de Proclamación de Carlos III más interesantes desde el punto de vista histórico, así como algunas anteriores a su llegada a España, conmemorativas todas ellas de actos públicos y acontecimientos de la Familia Real.
- 61 LA PLATERIA REAL CON CARLOS III,  
por Fernando A. Martín.  
Al cumplirse el Segundo Centenario de la muerte del Rey Carlos III, hemos considerado oportuno recopilar una serie de datos sobre la platería real durante su reinado, que nos permitan obtener una visión más clara del desarrollo de este arte en España.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.

## REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, AÑO XXVI, N.º 99, 1.º TRIMESTRE 1989, PRECIO 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)



José Campeche.  
«Las hijas del Gobernador de Castro».  
Colección particular.

### REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:  
**Manuel Gómez de Pablos**

Consejero-Gerente:  
**Julio de la Guardia García**

Vocales:  
**Ramón Aguiló Munar, Juan Antonio Barranco Gallardo, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert y José Villegas Ortega**

Secretario:  
**Fernando Díez Moreno**

Director:  
**Jesús Infante**

Comité de Redacción:  
**Manuel del Río, Juan Hernández, Javier Morales, Concha Herrero, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González**

Administrador:  
**Javier Bas**

Redacción: **José Miranda**

Diseño: **Nicolás Ortega**

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez y Francisco Jesús Díaz

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL  
(Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVI. Núm. 99. Primer trimestre 1989. Precio: España, 650 pesetas; extranjero, 1.500 pesetas. Suscripción: España, 2.000 pesetas; extranjero, 4.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores  
Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00  
28019 Madrid

Depósito legal: M. 11.160.—64





# EDITORIAL

Con motivo del II Centenario de la muerte del Rey Carlos III, nos propusimos dedicar los cuatro números de "Reales Sitios" correspondientes al año 1988 a la figura de este Monarca y su época. Por esta razón, sin intentar un homenaje al uso, todos los trabajos publicados durante ese año tenían el denominador común de la próspera e interesante etapa carolina, profundamente revisada a causa del Centenario.

Como era de prever, los artículos relacionados con este tema han desbordado los límites de espacio fijado en estos cuatro números. Lógicamente, muchos han quedado fuera, sin publicar. No obstante, y debido a la calidad de la investigación que en ellos se ofrece, hemos creído conveniente continuar en la misma línea, sacrificando, por ahora otros temas de interés y que habitualmente tienen cabida en "Reales Sitios".

Así pues, los trabajos de investigación acumulados durante estos meses sobre el siglo XVIII irán viendo la luz próximamente. Ahora, se incluyen en este número el artículo de M.<sup>a</sup> Luisa Tárraga sobre las nuevas corrientes de la estética escultural con el advenimiento de Carlos III a la Corte de Madrid; el de M.<sup>a</sup> Cruz Pérez Alcorta que analiza algunos proyectos y medallas de Proclamación de Carlos III, y el de Fernando A. Martín, quien escribe sobre la platería real en la segunda mitad del siglo XVIII.

René Taylor, viejo amigo de esta casa y profundo conocedor de nuestro arte y de nuestra historia, fue invitado a colaborar con algún trabajo sobre el capítulo americano de Carlos III. En Puerto Rico, Taylor había estudiado la pintura de Campeche, más concretamente algunas de las obras que se hallan en el Museo de Arte de Ponce, del que Taylor es director emérito. Sus trabajos de investigación se publicaron con motivo de una gran exposición sobre Campeche en Puerto Rico, que más tarde fue trasladada al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El artículo que aquí publicamos es una breve semblanza de la vida y obra de José Campeche, un pintor de la España americana de tiempos de la Ilustración.

El artículo es una buena prueba de la fuerza y el poder de la evocación, no ajeno a los historiadores del Arte, como confesaba el profesor Bonet hace meses en estas páginas, pues de la misma manera que Bonet se sentía tan a gusto en California escribiendo sobre la plaza del Obradoiro, René Taylor lo hacía sobre Campeche y Puerto Rico en las páginas de un cuaderno escolar en un hotelito de la madrileña Puerta del Sol, en su último viaje a España.



**RN**

Entrevista

# LUIS SUAREZ FERNANDEZ «ARGUMENTO PARA UNA PELICULA DE GENERO HISTORICO»

Es prácticamente imposible charlar con Luis Suárez sobre un tema histórico prefijado sin que la conversación rebase los límites cronológicos de la materia que previamente habíamos convenido.

Con su voz rotunda y su discurso ameno, saltando del hilo coloquial al rigorista, con unas inflexiones de voz oportunísimas, hemos contemplado la Historia, durante más de tres horas, en una película atractiva —Don Luis fue el primer catedrático español de Historia y Estética del Cine, en Valladolid—, con actores tan difíciles de incluir en el mismo reparto como Felipe II y Napoleón, Marx y Torquemada, Maimónides y Richelieu, o Balfour y Alejandro Magno.

**E**ra nuestra intención deambular por los últimos siglos de la Edad Media española para hacer algunas referencias puntuales a los Reyes Católicos y al episodio de la expulsión de los judíos, cuyo V Centenario, inevitablemente condenado al eclipse o la total dilución en el «V Centenario» por antonomasia, se cumple también en el 92.

Luis Suárez Fernández, catedrático de Historia Medieval, publicó hace algún tiempo el famoso libro *Judíos españoles en la Edad Media*, y precisamente estos meses dicta un curso sobre el tema. Por ello le invitamos en REALES SITIOS para hablar en esta ocasión del siglo XV. Vano intento.

Por una elemental razón de espacio, cuanto sigue no es sino un resumen, o mejor un «trailer» de esta superproducción; resumen que contiene los fragmentos que consideramos más fieles a «screen play».

—*Muchos historiadores están de acuerdo en situar el origen de la Edad Media en la caída de Roma y la consiguiente cancelación del Imperio Romano de Occidente. Sin embargo, el fin del período medieval admite más diferencias de criterio. Para unos autores el punto determinante podría ser la caída de Constantinopla; para otros, el tan traído y llevado 1492, con el descubrimiento del Nuevo Mundo... ¿Estas discrepancias en la simple acotación de una Edad histórica son significativas, o se trata de un dato menor?*

—Es un dato poco importante. Los historiadores españoles de la actualidad tendemos a situar el comienzo de la Edad Media en la invasión musulmana, puesto que toda la época visigótica no es sino Antigüedad tardía; no es sino un esfuerzo para seguir manteniendo en España lo que fue la administración romana, esfuerzo que finalmente fracasa para dar paso a lo que los cronistas medievales llaman «la pérdida de España». Este es el acontecimiento significativo, porque a partir de ello la Edad Media española es como un «quehacer», que comienza con los primeros focos de resistencia en la orla septentrional, desde la Bayona de Galicia hasta Gerona; es el comienzo de una gran tarea... Ya lo advirtió hace años José Ortega y Gasset cuando decía: «cuidado con llamar a esto Reconquista, porque una cosa que dura mil años no puede llamarse Reconquista; ha de ser necesariamente algo nuevo...».

Pues bien, en esto casi todos estamos de acuerdo; la Edad Media es un quehacer paulatino de España, pero desde la pluralidad, no desde la unidad.

—*¿En qué sentido «desde la pluralidad»?*

—Desde la pluralidad regional. En defi-



**“La Edad Media es un quehacer paulatino de España, pero desde la pluralidad, no desde la unidad.”**

nitiva la Reconquista es una gran empresa de colonización. Al principio es la colonización de los territorios que los musulmanes no ocuparon, ese «desierto del Duero» al que se refiere Sánchez Albornoz..., y, más tarde, la anexión paulatina de los taifas. Todo ello combinado con la producción de una resistencia contra la reacción africana, lo que exige una división del frente; en fin, lo típico de este proceso histórico es la pluralidad desde la cual se gestó, que tiene poco que ver con lo que ahora tenemos...

—*¿Se refiere usted a la estructura autonómica del Estado actual?*

—Claro, se trata de dos conceptos completamente diferentes. Esa pluralidad histórica del proceso medieval es lo que otorga tanta importancia a la Monarquía, porque al término de la colonización empieza a organizarse el Estado.

—*Pero eso ya es a finales del siglo XV y comienzos del XVI...*

—No, no; mucho antes, a partir de Alfonso X, que es descendiente de los Stauffen alemanes, y el primer rey que tiene ya una idea clara de una estructura o una configuración del Estado.

—*Descendiente de los Stauffen por parte de Beatriz de Suabia.*

—Beatriz era su madre, claro, y la educación germánica, unida al conocimiento del Derecho Romano, le permite pensar que esa pluralidad es compatible con la unidad, siempre y cuando haya un concepto de soberanía superior, que es lo que él llama «El Imperio».

—*¿El Romano-Germánico?*

—No, no; Alfonso X se refería al Impe-



rio Hispánico. El no hablaba más que del Imperio en España, pensando que uno de los reyes de esa España tiene que ser superior a los demás para asegurar el principio de unidad...

—*Mi pregunta venía a colación porque Alfonso X fue pretendiente, invocando la línea materna, a la corona del Imperio germánico...*

—El reivindicó su herencia, la herencia de los Stauffen, pero jamás fue a Alemania, ni proyectó tal viaje. Para él hubiera sido muy importante que el Papa le reconociera el título de Emperador, porque hubiera existido una «*Traslatio imperi*» de Alemania a España, como la hubo de Roma a Francia y de esta última a Alemania, pero lo más importante en este aspecto es que Alfonso X se dio cuenta de que esta soberanía tenía que ser contractual entre rey y pueblo, entre rey y reino.

Entre ambos entes tenía que existir una especie de contrato, y ese contrato era la Ley. Por eso el Rey hizo un esfuerzo tan grande en la redacción de *Las Partidas*. Lo que proyectó Alfonso fue como una gran teoría jurídica para el Gobierno de un reino, que después Las Cortes se encargarían de llevar a la práctica mediante leyes concretas; ahí podemos ver en parte la esencia de la monarquía.

—*¿Cuál es el papel del rey, en definitiva?*

—Hacer que se cumpla la Ley, no es otra cosa. El rey defiende el territorio, tiene misiones representativas, pero, ante todo, garantiza el cumplimiento de la Ley. Para ello es necesario que la Ley esté escrita, ordenada... ¿Qué hacen los Reyes Católicos al conseguir la unidad peninsular? Pues lo mismo: mantener la pluralidad de los reinos sin suprimir nada de lo que había, pero lo primero de todo es la publicación de una Ley: el «*Ordenamiento de Montalbo*». Para ello llaman a un jurista, el mejor del país, no sólo para que redacte leyes nuevas, sino para que recopile y ordene todas las leyes existentes.

—*De ahí su nombre, ¿no?*

—Sí, claro; es un ordenamiento; y, una vez ordenadas las leyes, deberán ser impresas: para eso está la imprenta recién descubierta; y en cada pueblo o ciudad por encima de los 200 habitantes habrá un ejemplar de esta recopilación.

—*¿Quién fue el cerebro de este proceso, si es que lo hubo? ¿Fernando el Católico?*

—Hubo muchos cerebros en este proceso, porque fue un trabajo de generaciones. Ramiro Sánchez Arévalo es un hombre destacado, la «*Suma de la Política*» es importante, pero también lo fueron los procuradores de las ciudades que asistían a

las Cortes para deliberar con los miembros del consejo, y allí se pasaban días y días discutiendo, redactando documentos, puliendo leyes, y, en definitiva, elaborando los ordenamientos que luego se refunden en uno solo: el de Montalbo. El mismo proceso se estaba llevando a cabo en la Corona de Aragón. Esto me lleva a contestar a su pregunta de forma menos ambigua. Quizá la gran figura de estos procesos fue Pedro IV de Aragón, que tuvo muy claro el concepto, la idea de la soberanía. El «*Ordenamiento de Casa y Corte*» de 1344 es un documento fundamental, que más tarde copian casi todos.

—*Cualquiera puede advertir que en esa España medieval existe un proceso convergente de todos los reinos hacia la unidad.*

—Subsisten hasta principios del XVIII,

hasta el centralismo borbónico que trajeron los ministros de Felipe V.

—*Hace dos o tres años le oímos en una conferencia que esta estructura plural de reinos que tenía España, y que no se rompió con la unidad peninsular, fue incluso «exportada» a la América recién descubierta.*

—En efecto, fue un modelo «exportado» a América, y por eso nosotros no tuvimos colonias, tuvimos reinos. Por eso se crearon dos reinos americanos, uno en México y otro en Perú, que luego se ampliaron a cuatro con la creación de los de Venezuela y de La Plata.

—*¿Reinos o Virreinos?*

—No, no, reinos. Si en un reino no está el rey, hay que nombrar un virrey, que, con plenos poderes, sustituye y representa



al rey. Y eso sucedía en Cerdeña, Sicilia, Cataluña o Navarra.

—¿En el siglo XVI?

—Antes incluso. En el siglo XV ya existía en Cerdeña, y a finales de siglo, durante la Guerra de Granada, había también un virrey en Castilla, que era Pedro Fernández de Velasco. Pero lo de los virreinos americanos ha adquirido una mayor «carta de naturaleza», porque los reyes españoles nunca fueron a América, y por ello daba la impresión de que la delegación de poderes y funciones era permanente.

—¿Por qué tantos siglos sin pisar la tierra americana? Una visita real hubiera podido cambiar el curso de la historia...

—Los ministros de Carlos III le aconsejaron el viaje y hubiera sido muy conveniente la visita. La idea se planteó de nuevo con Carlos IV, aunque de forma distinta: Carlos IV no fue un gran rey, eso es evidente, pero fue una buena persona, y esto a veces es más importante para la dirección de un país que ser una figura genial. Pues bien, en un momento determinado, los ministros de Carlos IV le hacen saber que la independencia americana es inevitable, y que lo más sensato sería ir convirtiendo en reyes a los infantes, de tal manera que se mantuviera el principio familiar y la unidad económica y jurídica, aunque no existiera ya una unidad de soberanía.

Así se conseguiría que el español en América, o el americano en España, fuera súbdito, pero no extranjero. Se trataba del principio de la doble nacionalidad que conduciría a una independencia sin ruptura...

—Ahí estuvo afortunado Carlos IV, diseñando esa operación de desenganche.

—Pero desgraciadamente no fue así. Se impuso la guerra y la ruptura, y éste fue el error.

—Esta estructura política de reinos de la que hablamos se rompe con el absolutismo borbónico...

—Claro, el absolutismo llega a España a principios del XVIII con Felipe V.

—El modelo absolutista que nació con Luis XIV...

—No, no, el que nació mucho antes. El modelo absolutista francés nace con Luis XI y se desarrolla hasta culminar con la figura de Richelieu. El Cardenal se encuentra con una Francia implantada en regiones históricas, y, al mismo tiempo, difíciles de gobernar, tales como Normandía y Bretaña, Aquitania y Champagne..., y no se encuentra otra solución que someterlas a todas del mismo modo.

En España la circunstancia histórica que envuelve la llegada de la doctrina absolutista es la guerra de 1.704, es decir, la Gue-



rra de Sucesión. Hubo una división muy profunda de opiniones, más que una división de candidatos.

—Felipe de Anjou y el Archiduque Carlos...

—Sí, pero la gente no era partidaria de Felipe o de Carlos, sino de lo que cada una de esas figuras pudiera representar. Había un bando que pensaba que España tenía que cambiar para europeizarse, siguiendo el modelo francés, idea que ya se había tenido décadas antes del Conde Duque de Olivares.

El otro bando pensaba que España no tenía que cambiar y en ello radicaba la defensa de las libertades. La derrota de esta última tendencia, encarnada por el Archiduque, supuso el final de la estructura pluralista de reinos.

—¿Esta unificación absolutista había sido ya acariciada por Olivares?

—Sí, y la había aprendido de su enemigo, y a la vez admirado político, el cardenal Richelieu.

—Se publicó hace unos años un librito interesante de John Elliot, titulado «Richelieu and Olivares».

—Sí, lo conozco. Esa época, el primer tercio del XVII, siempre me interesó, y yo hice mi tesis doctoral sobre las relaciones de España y Francia en la etapa de Richelieu, a través de los papeles de un embajador en Francia, el marqués de Mirabel, desde 1620 hasta 1635, los últimos años del reinado de Felipe III y la primera etapa de gobierno del Conde Duque.

De entonces es la célebre frase de Olivares al Rey: «Quisiera que Su Majestad fuera rey de un solo reino, no de tantos». Esta era la clave de cuanto decimos. Por ello, el sustituir el Consejo de Castilla, el de Aragón, el no convocar Cortes..., no era sino un intento de concentración de poderes en manos de Felipe IV, que hubieran sido las propias manos de Olivares.

—Usted está actualmente dictando un curso sobre los judíos en la España Medieval; naturalmente, no podemos preguntarle cuál hubiera sido el rumbo de la España del XVI si no se hubiera producido la expulsión, eso no lo sabe nadie, pero ¿por qué los Reyes Católicos tomaron esa decisión? Con la perspectiva histórica de cinco siglos ¿la decisión fue errónea, acertada, inevitable?

—Habría que hacer un análisis muy extenso. En primer lugar, ¿por qué los judíos vienen a España? Bien, es un resultado de la diáspora, vienen a toda Europa, pero mientras en Inglaterra y Francia no pasaron de los 3.000 y 10.000, respectivamente, en España en algunos momentos de la Edad Media hubo entre 150.000 y 180.000 judíos.

En el momento de la expulsión eran del orden de los 80 ó 90.000, que es una proporción apreciable en una población que apenas alcanzaba los cinco millones.

El traslado de los judíos a España no es simplemente un desplazamiento humano, sino un traslado de sus centros de dirección intelectual y religiosa, que hasta el siglo IX estaban situados en Mesopotamia, y que en el siglo XI se instalan en España, en Al-Andalus concretamente, en ciudades como Lucena o Córdoba.

Comienza entonces la elaboración de un pensamiento a lo largo de tres, o mejor cuatro etapas, con figuras como Yehuda Levi y Gabirol, que tanto influyeron en la «Summa Theologica» de Santo Tomás, y muchos otros de gran altura intelectual.

Sin embargo, a partir del siglo XIII se empieza a percibir en toda Europa una reacción antijudía, porque la sociedad cristiana se desencanta ante la no conversión. No hay que olvidar que los judíos eran el testimonio de una sociedad no cristiana pendiente de la conversión, y esa conversión, al no llevarse a cabo, produce, en definitiva, una resistencia a la plena asimilación social.

—¿Asimilación religiosa?

—Sí, sí, estrictamente religiosa. En España nunca hubo problema racial. Era antijudaísmo, no antisemitismo. A comienzos del siglo XIII los judíos son expulsados de Francia, Inglaterra y Alemania, y España se convierte en ese raro solar que, no sólo les da asiento, sino que los protege por una ley de tiempos de Alfonso VI, de 1090 exactamente.

Es decir, estamos en el siglo XIII con una España que alberga y, legalmente, protege a la comunidad judía, pero en la cual, ya desde mediados del siglo XII, se registra un cisma. Y me explico: en 1144 los almohades, que eran chiítas, expulsaron de sus territorios a las comunidades judías, que fueron a buscar refugio y asiento en la España cristiana. Esta emigración supuso el traslado de los grandes centros intelectuales, lo cual produjo una reacción antijudía en la comunidad cristiana que los albergaba, y, a su vez, una división doctrinal paralela a la que se estaba produciendo

en la iglesia, entre lo que los hombres del medievo llamaban «averroísmo», y la ortodoxia cristiana. Pues bien, este cisma existía también en la comunidad judía, hasta el punto de que también los «averroístas» o «voluntaristas» eran condenados en las sinagogas.

Algunas figuras de relieve, rabinos famosos, que se contaban entre los «averroístas», terminaron convirtiéndose al cristianismo, para, acto seguido, empezar a calumniar y a tachar de intolerancia a sus antiguos hermanos judíos...

—Esa es la típica reacción del converso, ¿no?

—Sí, pero vino a incrementar el antijudaísmo ya existente en la sociedad cristiana, que empieza a considerarse un país extraño dentro del mapa europeo. Al final, estos síntomas desembocan en un movimiento muy violento que pretende, sin más, terminar de una vez por todas con el problema judío, utilizando, curiosamente, la misma expresión hitleriana: la «solución total».

—¿Cuál era esta «solución total»?

—La conversión, evidentemente. Incluso hubo un arcediano en Sevilla que, quizás por «hacer méritos», llegó a formar partidas de asesinos, «matadores de judíos», que los bautizaba bajo amenaza de muerte. La verdad es que los «progroms» de esta época, 1390-1391, fueron muy duros, muchos murieron y otros muchos tuvieron que huir,

de forma que juderías tan prósperas como las de Valencia o Barcelona desaparecieron.

Pero lo que no desapareció fue el judaísmo, de tal manera que estas operaciones se volvieron contra quienes las preconizaron. Por ello, Don Alvaro de Luna volvió a restablecer en 1432 las leyes que protegían a los judíos, y que, con algunas transformaciones, ordenamientos y añadidos, el rey Juan II firmará y elevará más tarde a ley del reino.

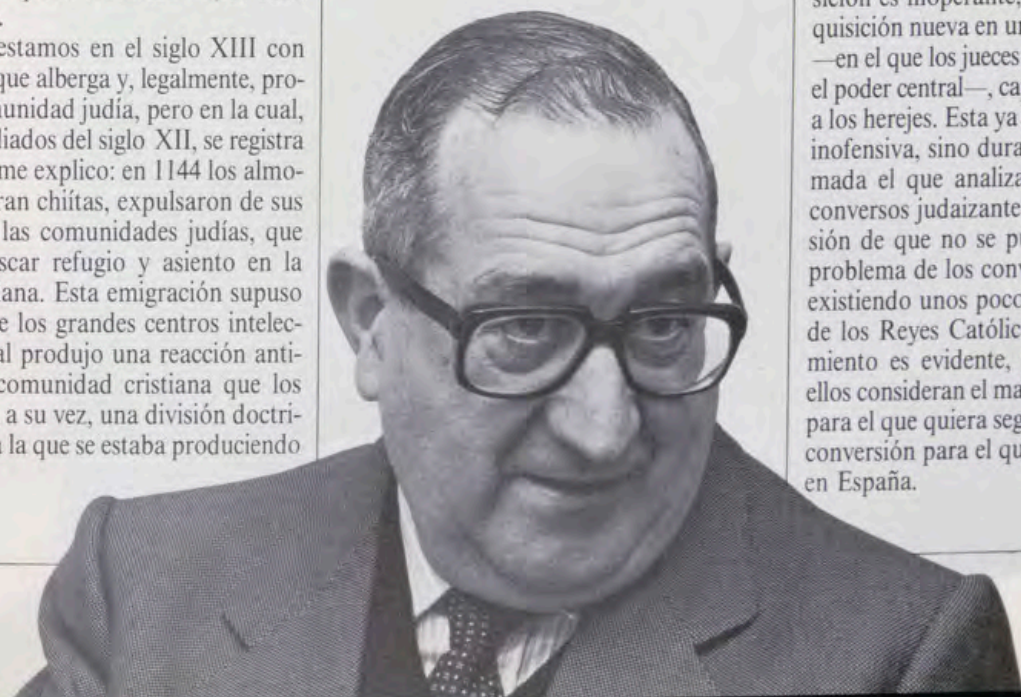
—Pero esto no llegó a arreglar el problema.

—Claro, porque la primera generación de conversos de fines del siglo XIV aceptó, más o menos, su nuevo estado, pero la segunda no reconocía el valor de un «bautismo a la fuerza» y quería, en el fondo, seguir siendo judía. Es entonces cuando se empiezan a detectar las primeras prácticas de judaizar, lo que provoca, claro está, la reacción contra los conversos, que en realidad era una mayoría de falsos conversos, proveniente, además, de la clase alta de la sociedad judía, que era la que había «aceptado» la conversión.

Bueno, esto es el principio del criptojudáismo, que durará hasta el siglo XVIII. Pero volvamos a mediados del siglo XV, que es donde estábamos. Es el momento en el que el sector dominante de la Iglesia está elaborando la teoría de la nueva monarquía, católica y nada más que católica, denunciando el peligro de los judíos conversos.

—Estamos en la época de Enrique IV.

—Exacto, un Enrique IV que es el primero que establece la Inquisición en Castilla, y no los Reyes Católicos como piensa mucha gente. Ahora bien, se trata de una primera Inquisición muy suave, muy ineficaz, gracias a Dios, y que se limita a detectar la herejía, pero no al castigo del delincuente. Claro, cuando llegan los Reyes Católicos se dan cuenta de que esta Inquisición es inoperante, y transforman la Inquisición nueva en un elemento del Estado —en el que los jueces son nombrados desde el poder central—, capaz de aplicar castigos a los herejes. Esta ya no es una Inquisición inofensiva, sino dura y eficaz. Es Torquemada el que analiza el problema de los conversos judaizantes, y llega a la conclusión de que no se puede terminar con el problema de los conversos mientras sigan existiendo unos pocos judíos. La decisión de los Reyes Católicos ante este planteamiento es evidente, y optan por lo que ellos consideran el mal menor: la expulsión para el que quiera seguir siendo judío, o la conversión para el que quiera permanecer en España.



—¿Desde el punto de vista económico, la operación de la expulsión fue negativa?

—Yo creo, al igual que Ladero y otros especialistas, que las pérdidas económicas fueron poco notables. Los judíos no eran esos ciudadanos tan ricos y poderosos como muchos piensan. Había un porcentaje de ricos y pudientes que, en general, se convirtió al cristianismo; fue el judío modesto o de nivel medio el que tuvo que emigrar. El daño fundamental fue de carácter intelectual, porque en una «quinta etapa», la evolución intelectual del judaísmo apuntaba a un humanismo judío de gran solidez, como podía serlo el católico, o el protestante, más tardío. Lo grave de la expulsión fue que ese humanismo judío que hubiera sido tan importante en Europa ya no tuvo posibilidad de existir, porque le faltaba la indispensable plataforma. Algunos de los expulsados fueron a Roma, es curioso, a la sede papal, que era prácticamente el único punto de Europa donde los judíos podían seguir existiendo como tales, sin tener que recurrir a la clandestinidad. Pero la situación ya era pésima para la comunidad judía en Europa, porque la clandestinidad no permite un desarrollo intelectual digno y sano.

—¿Cómo se vio esta medida de expulsión desde la Europa de entonces?

—Como ejemplo debemos recordar que, a poco de producirse la expulsión, la Universidad de París envió a los Reyes Católicos una felicitación alabando la medida y comentando su satisfacción porque España había decidido hacer lo que otros países europeos ya habían hecho años o décadas antes. Esta era la tónica de la época, y Europa pensó que aquello era uno de los síntomas de la maduración española; no supieron advertir en 1492 que la pérdida intelectual fue algo muy grave, y no sólo para España, sino para toda Europa.

—Yo insistía en la repercusión económica de la expulsión porque es lo que más se ha divulgado.

—No, no, y vuelvo a nombrar a Ladero, que es persona muy conocedora de las cuestiones económicas de esta época, y que piensa que el quebranto económico fue muy poco apreciable. Recuerdo un ejemplo, el de Abraham Seneón, el más importante de los judíos de entonces, rabino mayor y hombre riquísimo, que optó por la conversión, y fue llamado Fernando Núñez Coronel. Y por seguir con la anécdota, tengo que recordar que la bizneta de este converso fue Sor M.<sup>a</sup> Jesús de Agreda, la que mantuvo correspondencia con el Rey Felipe IV, y cuyas cartas han sido publicadas en un magnífico trabajo de Pérez Villanueva.

—Lo que se conoce como «la diáspora», ¿cuándo comienza? ¿En el año 70, con el emperador Tito?

—Mucho antes. La diáspora comenzó seis siglos antes, con la destrucción del primer templo en el año 560 a.J.C., y fue entonces cuando se crearon las primeras comunidades judías en Egipto y en Mesopotamia.

—¿Serían éstos los lejanos abuelos de los que luego vinieron a España?

—Cualquiera sabe... Cuando Darío les autoriza a volver a Jerusalén son muy pocos los que se deciden por el retorno. La vuelta a Jerusalén se produce en el siglo V, luego hay una segunda oleada en el siglo IV, e inmediatamente después llega Alejandro Magno, con quien se rompe la larga separación entre el Mediterráneo y el Oriente. Comienza entonces el período helenístico, que se caracteriza por un comercio mediterráneo muy desarrollado. Es entonces cuando los judíos ven un modo de vida en ese comercio, y desde Alejandría pasan a Efeso, Rodas y Samos, para saltar después a Atenas, Corinto, Roma, y alcanzar finalmente España.

Las primeras noticias sobre comunidades judías en España son anteriores, pues, al año 70. Hubo, más tarde, una nueva oleada de refuerzo, hacia el 136 d.J.C., pero no hubo creación de comunidades nuevas, sino refuerzo de las existentes.

Hay un libro muy curioso que circulaba por España en la Edad Media, en el que los judíos trataban de defenderse de las acusaciones cristianas, que los tachaban de deicidas.

Argumentaban ellos que, habiéndose instalado en España mucho antes del año 70, difícilmente podían haber tomado parte en la crucifixión.

—¿Y el problema de los moriscos fue parecido al de los judíos?

—Fue similar; los Reyes Católicos, una vez expulsados los judíos, aplicaron el

mismo criterio con los musulmanes. Desde el punto de vista político la situación era más delicada y más difícil, al existir un convenio con los moriscos firmado en Granada. La forma de romper aquel convenio fue aprovechar las sublevaciones de las Alpujarras, algo provocado, en cierto modo, por Cisneros. Ante la sublevación, la postura fue la siguiente: «los moriscos han roto el convenio, por consiguiente o se bautizan o se van...».

No obstante, la postura no fue tan dura como pudiera parecer, y de hecho la expulsión se retrasó casi un siglo, pues no tuvo lugar hasta principios del XVII.

—A muchos les llama la atención el hecho de que en El Escorial filipense, donde en principio no tendría que haber ni rastro de concesiones al judaísmo en el más amplio sentido de la palabra, se encuentra un libro de Arquitectura capital de los siglos XVI-XVII. Me refiero al tratado de los jesuitas Prado y Villalpando, en el que se identifica a Felipe II con el Rey Salomón y a El Escorial con el templo de Jerusalén, en la más pura conexión con el símbolo básico de la cultura judía.

—Tampoco Felipe II tuvo inconveniente en recoger manuscritos judíos y árabes y custodiarlos en la biblioteca escorialense. Pero, ciñéndome a la cuestión planteada, debo decir que esta idea del templo está muy en la línea de Trento. El Escorial es, a mi juicio, un gran monumento a la paz, no tanto a la batalla de San Quintín, como a la paz católica. El Escorial tenía que ser el monumento de la nueva catolicidad capaz de establecer la paz, pero no sólo la paz como ausencia de guerra, sino la paz entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. El Antiguo Testamento está en la Biblioteca, en los manuscritos bíblicos y en el templo de Jerusalén.

Pero es un templo de Jerusalén, éste de El Escorial, completamente orientado hacia la Eucaristía, que es el Nuevo Testamento. En fin, ésta es una de las ideas básicas del Concilio de Trento, que viene a decir: «... nuestro punto de partida es la Biblia, pero sobre la Biblia está la plenitud de los tiempos consumada por Jesucristo con la institución de la Eucaristía...».

Es en ese preciso instante, en la institución de la Eucaristía, cuando se pronuncia la expresión de la «Nueva Alianza». Pues bien, más allá de las piedras, los muros, la arquitectura que está a la vista, El Escorial maneja admirablemente esta temática tren-tina del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Texto: JUAN HERNANDEZ  
Fotos: FELIX LORRIO







José Campeche. «Retrato de la Gobernadora Dufresne».  
Museo de la Universidad de Puerto Rico.



José Campeche. «Dama a caballo». Museo de Arte de Ponce.



José Campeche. «Dama a caballo». Museo de Arte de Ponce.

# José Campeche y la Ilustración

Por René TAYLOR

**E**l reinado de Carlos III (1759-1788) es sinónimo de reforma y renovación. Con él la Ilustración, ya anticipada en el reinado de su antecesor, Fernando VI, va penetrando en España. Afecta a todas las actividades de la vida: la política, la economía, la religión, el pensamiento, la ciencia, la medicina, la literatura y las artes. No dejó de hacer sentir su influencia, si bien a veces con cierta demora, en las posesiones de Ultramar. No hubo territorio del vasto Imperio español que de alguna manera no se beneficiara de la sabia política de los ministros de Carlos III, aunque nunca dejó de existir en Madrid la tradicional actitud, plenamente compartida por otras potencias marítimas como Inglaterra y Francia, de que las colonias existían fundamentalmente para el beneficio de la metrópolis.

En el renglón de las Bellas Artes, la pintura del artista puertorriqueño José Campeche (1751-1809), indudablemente el más destacado pintor dieciochesco de Latinoamérica, cuya obra ha merecido ser expuesta en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>1</sup>, ilustra de manera cabal la creciente influencia del espíritu carolino. Su arte evoluciona de un delicado estilo

rococó a un sobrio academicismo, de sabor casi neoclásico. Quizá lo que más le distingue de sus contemporáneos es que, lejos de dedicarse exclusivamente o casi exclusivamente a la pintura religiosa, cultivó también el retrato. Pintó a los gobernadores, los obispos, los regidores del cabildo municipal, los oficiales de la guarnición y otras prominentes personalidades de San Juan, creando una

fascinante galería de notables en una época de profundo cambio.

Al nacer José Campeche en 1751, hijo de un esclavo negro manumiso, llamado Tomás de Rivafranca y Campeche, y de madre blanca, de nombre María Jordán, natural de La Laguna en las Islas Canarias, hacía más de un siglo que Puerto Rico permanecía en un estado de casi completo sopor y es-

tancamiento. No se había producido ningún acontecimiento de importancia en la Isla desde que las fuerzas holandesas, al mando de Boudewijn Hendricksz, saquearon San Juan en 1625. Madrid se había desentendido de Puerto Rico, hasta tal punto que en 1660 el entonces gobernador, don Juan Pérez de Guzmán, se quejaba al Consejo de Indias de que hacía más de once años que ni un



José Campeche.  
«La Natividad».  
Colección Teodoro Vidal.

José Campeche.  
«La Anunciación».  
Instituto de Cultura Puertorriqueña.

solo barco mercante de registro español había fondeado en la bahía de San Juan, circunstancia de la que los contrabandistas de las islas vecinas francesas, inglesas y danesas no dejaron de aprovecharse.

La captura de La Habana por los ingleses en 1762, en el curso de la Guerra de los Siete Años, recién iniciado el reinado de Carlos III, fue la señal para que el Rey y sus ministros procedieran a reorganizar todo el sistema defensivo de las islas antillanas, puesto que éstas constituían la primera línea defensiva de los virreinos de Nueva España, Nueva Granada y de la Capitanía General de Venezuela. A partir de entonces el cambio, lento pero inexorable, se convirtió en la orden del día en Puerto Rico.

El primer paso fue la visita del mariscal de campo e Inspector General de Infantería don Alejandro O'Reilly, irlandés de origen pero que llevaba varios años al servicio de la Corona de España. Reorganizó completamente la guarnición de la Isla y al mismo tiempo elaboró un plan para convertir San Juan en ciudad inexpugnable, dejando la tarea de llevarlo a cabo en manos de su paisano, el coronel de ingenieros don Tomás O'Daly, falle-



cido en 1781. A partir de la visita de O'Reilly la defensa de la Isla predominó sobre cualquier otra consideración de carácter económico, jurídico o civil.

Pese a este énfasis concedido a lo militar, la economía de Puerto Rico se fue desarrollando paulatinamente. País casi exclusivamente dedicado a la agricultura, ésta era de dos tipos. Por un lado, existían los *hatos*, que eran grandes extensiones de tierra, dedicadas a la cría de ganado, pertenecientes en su mayoría a las acomodadas familias criollas. Por otro, los menos afortunados, frecuentemente de raza mestiza, poseían una parcela de tierra dedicada al cultivo del maíz, raíces y frutas tropicales, jengibre, añil, azúcar y tabaco, lo que les daba lo suficiente para subsistir e incluso un modesto superávit que canjearían con el ubicuo contrabandista a cambio de telas, prendas de vestir y otras necesidades. No existían títulos de propiedad y, aunque se trató de introducirlos en 1758, fue necesario desistir debido a las disensiones que se produjeron entre los dos tipos de productores. Veinte años más tarde se intentó nuevamente, pero esta vez con mayor éxito, debido a que existía un aliciente muy con-

José Campeche.  
«La Anunciación».

creto: los agraciados tenían que pagar anualmente un impuesto, cuyo monto serviría para costear los uniformes de las Milicias Disciplinadas, que O'Reilly había creado en 1765 con el propósito de reforzar el Batallón Jijo de Puerto Rico. Pero aún así, el proceso fue lento debido a que se hacía necesario emprender el deslinde de la Isla entera para distribuir la tierra de manera racional y equitativa,

e impedir la excesiva concentración de terreno en unas pocas manos privilegiadas.

Este proceso coincide con la creciente importancia que, a partir del reinado de Carlos III, va teniendo el cultivo del azúcar en Puerto Rico, debido a la incipiente demanda mundial. Los antiguos *trapiches* azucareros son sustituidos por *ingenios*, dotados de la más moderna maquinaria. La Corona estimulaba

este proceso y tenemos noticias de que en 1777 el Cabildo Municipal de San Juan concedió al ingeniero Tomás O'Daly y a su socio, don Joaquín Power, también de estirpe irlandesa, licencia para que erigieran un ingenio azucarero en Puerto Nuevo en las afueras de San Juan, al que le dieron el nombre de San Patricio <sup>2</sup>.

Los propietarios de los *hatos* se fueron progresivamente in-

teresando en conseguir permiso para dedicar sus terrenos al cultivo de la caña. Pero existían dos problemas. En primer lugar, el Cabildo o Ayuntamiento de San Juan, que tenía jurisdicción sobre toda la Isla, comenzó a temer que la sustitución del ganado por la caña perjudicase a la larga el suministro de carne a la guarnición y a la capital. En segundo lugar se planteaba el problema de la mano de obra, puesto que la siembra y zafra de la caña exigían muchos más trabajadores que la cría de ganado. En 1765, Carlos III autorizó la creación de la Compañía de Asiento de Negros para satisfacer la necesidad de esclavos en Puerto Rico. Aunque la Compañía terminó por fracasar, la demanda siguió en auge. Pero, a raíz de la exitosa revuelta de los esclavos de Saint-Domingue francés en 1791 y su eventual consolidación en la nación libre de Haití en 1804, se produjo el angustioso interrogante de saber qué era mejor: si fomentar la libre entrada de esclavos en la Isla para aprovecharse de la vertiginosa subida en los precios del azúcar, y por tanto exponerse a una repetición de los terribles acontecimientos de Haití, o depender de jornaleros blancos que, aunque fueran



José Campeche.  
«La visión de San Francisco de Asís».  
Arzobispado de San Juan,  
Puerto Rico.

más caros, eran más seguros y productivos.

Pese a la rotunda negativa, por parte de la Corona de España, de permitir que Puerto Rico comerciara libremente con el mundo exterior, aún después de la heroica resistencia desplegada por los isleños ante el ataque inglés en 1797, acontecimientos como la fundación de la Compañía de Asiento de Negros y el establecimiento en 1785 de la llamada *Factoría*, una empresa de propiedad real, fundada con el propósito de vender el tabaco puertorriqueño a Holanda, eran indicadores de que la Isla iba progresando. En la fecha en que nació José Campeche, 1751, la población de la Isla era del orden de 40.000 habitantes, mientras que en 1809, el año de su muerte, sobrepasaba los 100.000.

Como consecuencia de la política militarista de Carlos III en las islas españolas del Caribe, se produjo una tendencia por parte de los gobernadores a ejercer su cargo con mano dura. No se puede hablar de gobernadores verdaderamente ilustrados hasta los últimos años de aquel reinado. Esto queda ampliamente confirmado por el testimonio del monje benedictino Fray Iñigo Abbad y

Lasierra. Fruto de sus siete años en Puerto Rico, entre 1771 y 1778, fue su *Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, auspiciada por el Conde de Floridablanca y publicada en 1788. Víctima de indecibles persecuciones por parte del Gobernador José Duferesne (1776-1783), Fray Iñigo nos presenta un cuadro sombrío de los gobernadores y del estamento

castrense en aquella época. «Acostumbrados —escribió— a mandar con ardor y a ser obedidos sin réplica, se detienen poco en las formalidades establecidas para la administración de justicia, tan necesarias para conservar el derecho de las partes. Este sistema hace odiosos a algunos, que no conociendo que el interés del gobierno debe ser el bien del pueblo, y que jamás hará éste progreso en la

industria ni en las artes mientras no tenga confianza y amor al que gobierna, ha entibiado los ánimos y aplicación de estos isleños, que por su carácter piden un gobierno dulce y moderado. Cualquiera que sea la causa, la isla está lejos de tener el feliz estado que pudiera haber adquirido bajo el mando de gobernadores ilustrados y patrióticos...»<sup>3</sup>.

No sería exagerado afirmar

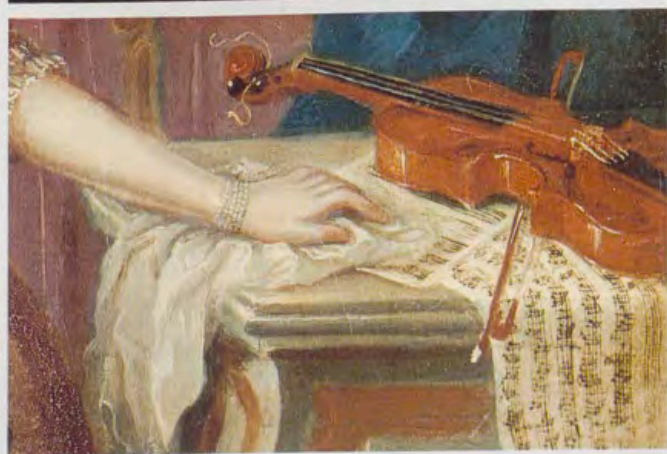


José Campeche.  
«La Piedad».

Instituto de Cultura Puertorriqueña.

que los verdaderos propulsores de la Ilustración española en Puerto Rico fueron los obispos, alguno incluso de cariz jansenizante. Pocos prelados se mostraron tan abnegados, caritativos y dedicados a promover el bien espiritual de su grey. Además, la diócesis que tenían a su cargo comprendía no sólo la isla de Puerto Rico, sino también todas las islas españolas de Barlovento, la región de Cumaná en Venezuela y las misiones en el delta del Orinoco. La visita pastoral a estas remotas regiones era a la vez sumamente arriesgada y penosa. Podía durar hasta dos años y al final el obispo tenía que rendir un extenso informe al Consejo de Indias.

En cuanto a los fieles, sobre todo los de las zonas rurales de Puerto Rico, muchos de ellos vivían en el más completo aislamiento, lo que dificultaba la labor pastoral de la Iglesia y al mismo tiempo perjudicaba los fines estratégicos de la monarquía, que requería su concentración en pueblos capaces de defenderse de cualquier ataque inglés, por lo que fueron obligados por sucesivos gobernadores no sólo a incorporarse en núcleos urbanos, sino a construir y mantener sus propias iglesias parroquiales, y sufragar de



sus escasos recursos económicos la congrua del párroco, cuando éstas eran obligaciones de la Corona bajo las Leyes de Indias. Tenían que pagar diezmos, pero no recibían ningún beneficio a cambio, puesto que oficialmente sólo existían dos ciudades, San Juan y San Germán. Por tanto, el cabildo catedralicio de San Juan, compuesto mayormente de tonsurados de destacadas familias criollas, se quedaba con la mayor parte de los diezmos en detrimento del conjunto de la diócesis<sup>4</sup>. Mientras que éstas y semejantes injusticias les importaron nada o muy poco a los gobernadores de la isla, preocuparon sobremanera a los obispos españoles de la Ilustración, que ciñeron la mitra de Puerto Rico, hasta el punto de que uno de ellos, don Francisco de la Cuerda, procedente de uno de los más prominentes centros del jansenismo dieciochesco español, la Colegiata de San Isidro en Madrid, y regalista incondicional, terminó en 1795 por renunciar a su sede, prefiriendo creer que Dios nunca había querido que fuera obispo, a aceptar que la Corona fuera la responsable de la miseria espiritual y material de su grey.

Tal era el Puerto Rico de José Campeche cuando a fines

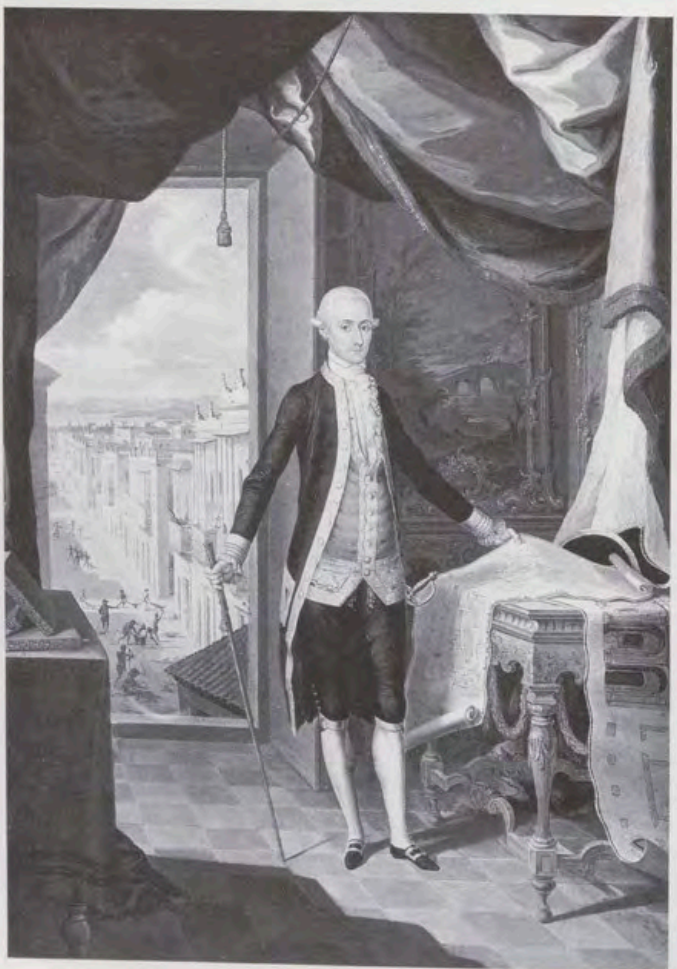
*José Campeche.  
«Retrato de la Gobernadora Dufresne»,  
y detalle del mismo.  
Museo de la Universidad  
de Puerto Rico.*

de 1775 llegó desterrado a la Isla por Carlos III el pintor de cámara del Infante Luis Antonio de Borbón, Luis Paret y Alcázar. Fue una acción por parte del Rey más bien accidental o casual que premeditada, pero tuvo profundas consecuencias para el arte puertorriqueño. Paret, en los breves años de su destierro<sup>5</sup>, suministró a Campeche modelos y enseñanzas que le convertirían en un gran maestro. De otro modo se hubiera quedado al nivel de cualquier pintor colonial de mediana habilidad. Hijo de un esclavo negro, jamás hubiera podido reunir los medios para trasladarse a Europa. En su lugar tuvo la inestimable suerte de que Europa acudiera a él.

Paret fue uno de los grandes pintores españoles del siglo XVIII, aventajado sólo por Goya. Para la época de su destierro ya había pintado muchas de las obras que hoy día acreditan su fama, como «*El baile de máscaras*», «*Las parejas reales*», «*El ensayo de una comedia*»<sup>6</sup> y «*La tienda del anticuario*»<sup>7</sup>. Muchas de ellas son lienzos de amplias proporciones, pobladas de numerosas figuras, de tamaño más bien pequeño, que comunican un aire de bullicio y animación. Apenas llegado a Puerto Rico, pintó



José Campeche.  
«Retrato del Gobernador Dufresne».  
Museo de la Universidad  
de Puerto Rico.



José Campeche.  
«El Gobernador  
Miguel Antonio de Ustáriz».  
Instituto de Cultura Puertorriqueña.

su «*Autorretrato*»<sup>8</sup>, un lienzo de pequeñas dimensiones, en el que se representó de *jíbaro* o campesino puertorriqueño.

Al contrario de Paret, Campeche fue fundamentalmente un pintor religioso, enraizado en la tradición barroca española. Poseía, según Alejandro Tapia—su primer biógrafo, que alcanzó a conocer a algunos contemporáneos de Campeche—, el *Tratado de la Pintura y Escala Optica* de Antonio Palomino, destacado maestro de la pintura religiosa<sup>9</sup>. De Paret, Campeche heredó el gusto por lo diminuto y miniaturado, de modo que sus primeras pinturas importantes son de tamaño pequeño, ejecutadas en su mayoría sobre tabla de caoba. En sus tempranas obras de este género, algunas con numerosas figuras, encontramos composiciones en las que predominan la asimetría, las diagonales o las líneas ondulantes o zigzagantes, como en el «*Exvoto de la Sagrada Familia*», «*La Anunciación*»<sup>10</sup>, «*Las Benditas Animas del Purgatorio*»<sup>11</sup>, o, ya de tamaño mayor y sobre lienzo, el «*San Salvador de Horta*»<sup>12</sup>. La otra gran contribución de Paret al arte de Campeche consistió en el manejo del color y cómo y dónde colocar los «*realces*»: elementos que, se-

gún Palomino, dan vida y calor a la pintura. Sin embargo, Campeche nunca abandonó su temprano apego al dibujo, fruto del estudio de las estampas que llegaban en grandes cantidades a Ultramar. Por eso perfila cuidadosamente sus formas, lo que a veces les da cierta dureza, sobre todo en obras que acusan la intervención del taller.

En 1761 llegó por primera vez a Madrid el pintor que iba

a convertirse en el artista favorito de Carlos III, Antonio Rafael Mengs. Su estilo, de corte más bien académico, fue paulatinamente desplazando el ensueño rococó de la época anterior. En 1780 don José Nicolás de Azara publicó los escritos de éste bajo el título de *Obras de D. Antonio Rafael Mengs* o más exactamente *Reflexiones de D. Antonio Rafael Mengs sobre la Belleza y el Gusto en*

*la Pintura*. Sabemos por Tapia que Campeche también tenía este libro<sup>14</sup>, aunque es de suponer que le llegaría con algún retraso, ya que los primeros indicios de un cambio en el estilo de la pintura de Campeche se producen hacia 1790. A partir de entonces la influencia de Paret, que inevitablemente se había ido desvaneciendo después de su vuelta a España en 1778, tiende a irse esfumando. Aban-

dona su amor por las composiciones complejas en pro de una mayor sencillez y claridad. Los efectos dinámicos de sus obras de antaño se modifican en favor de algo más estático y monumental. Composiciones basadas en la interacción de las verticales y horizontales, o en sencillas figuras geométricas como el triángulo, tienden a sustituir a aquellas organizadas a base de líneas oblicuas o diagonales. Enfatiza la simetría para corregir cualquier tendencia al desequilibrio. Prefiere figuras dispuestas frontalmente o en perfil a aquellas en actitudes forzadas o en *contrapposto*. Prescinde del ilusionismo barroco; en su lugar regirá la presentación llana y directa. Una de las innovaciones más llamativas consiste en la idealización de las figuras de acuerdo con los principios de Belleza, Armonía y Ternura enunciados por Mengs en sus escritos. Desgraciadamente, este proceso de idealización le lleva a veces a crear en su pintura religiosa figuras tan idealizadas que carecen de individualidad, aproximándose en algunos casos a la «*estampilla de devoción*», como en las dos versiones de «*San Juan Bautista*»<sup>15</sup> o el «*Salvador Eucarístico*», perteneciente al Instituto de Cultura Puertorri-



José Campeche.  
Ramón Aúles.  
Colección particular.

queña. Dentro del género religioso se destacan en esta época cuadros como las dos versiones de la «Natividad»<sup>16</sup>, las dos versiones de «La Piedad»<sup>17</sup>, la «Visión de San Francisco de Asís»<sup>18</sup>, lienzo de grandes proporciones pintado para la iglesia de los franciscanos, y la pequeña «Anunciación» de la colección Díaz<sup>19</sup>. Esta última, de composición sumamente sencilla, muestra a los dos protagonistas, la Virgen y el arcángel, con el perfil griego tan de moda en aquella época. Al mismo tiempo ofrece el más completo contraste con la pequeña y movida «Anunciación» de sus primeros días, fruto evidente de su aprendizaje con Paret.

Pese al mérito evidente de su pintura religiosa, lo que hoy en día más nos atrae de su producción artística son los retratos. Hacia 1778-1780 pintó su «Exvoto de la Sagrada Familia». En esta obra lo que llama la atención no son los personajes divinos en la parte celestial del conjunto, sino la monja carmelita arrodillada en el suelo, indudablemente un retrato, acompañada de tres esclavos negros.

Campeche se convirtió en retratista debido a la influencia de Paret. Aunque había pintado algún que otro obispo, en

su especialización en este género notamos el ascendiente del español. Paret o el «Pintor del Sr. Príncipe», como al parecer se le conocía en Puerto Rico, era la única persona en la Isla que se había movido en círculos cortesanos y, por tanto, su influencia en la sociedad puertorriqueña debió ser muy grande, hasta el punto de convertirse en el árbitro del buen gusto de San Juan. No sería aventurado

pensar que Paret hubiera sugerido a sus amigos y conocidos acomodados la posibilidad de alcanzar un estilo de vida y un bienestar muy por encima de aquel a que estaban acostumbrados. Para alcanzar esta meta hacían falta ciertas amenidades con el fin de conseguir lo que los franceses llamaban *convenance*. Esto era un concepto esencialmente rococó que implicaba conceder mayor impor-

tancia al interior que al exterior, o sea la subordinación de las aparatosas formas exteriores del barroco a lo que llamaríamos el «confort». Fray Iñigo Abbad, en su *Historia*, alude a este proceso diciendo que en San Juan se habían «empezado a construir algunas casas de mejor idea y comodidad». Otro factor importante es el clima de seguridad y confianza que inspiraba el cinturón de mura-



José Campeche.  
«El Gobernador Ramón de Castro».  
Museo de Arte  
e Historia de San Juan.

José Campeche.  
«Dama a caballo».  
Museo de Arte de Ponce.

llas que iba envolviendo la ciudad, convertida cada vez más en una fortaleza inexpugnable. Factores como éste y la presencia de Paret influirían decisivamente en la dirección de un mayor interés por parte de los sanjuaneros acomodados por el refinamiento y el bienestar. Comoquiera que sea, es un hecho innegable que, con anterioridad a la llegada de Paret, no se le había ocurrido a nadie, con excepción de algún obispo, hacerse retratar. Pero a partir de su corta estancia en la Isla surge inesperadamente la demanda. Se pone de moda el hacerse retratar. Claro está que el principal beneficiado de este proceso fue José Campeche, que llegó a ser en las palabras de sus propias hermanas «el único fisiómico que había en esta ciudad e isla»<sup>20</sup>. Añaden que sus retratos eran «tan parecidos a los originales que de ellos puede decirse que no les falta sino hablar»<sup>21</sup>.

Los primeros retratos de este tipo que nos han llegado son los del Gobernador Dufresne y su esposa, hacia 1782<sup>22</sup>. Están pintados sobre pequeñas tablas de caoba. Son de exquisita y aminiaturada factura, y de rutilante colorido. En el retrato de la Gobernadora ya encontramos plenamente desarrollada



la fórmula, heredada con toda seguridad de Paret, que Campeche utilizaría mayormente en sus retratos situados en interiores. Muestran el ángulo de un rico salón a lo francés, con cuadros enmarcados en talla de estilo chinesco, y muebles curvilíneos o de estilo Luis XVI, que descansan sobre un suelo de baldosas. Invariablemente, un rico cortinaje borlado sirve de primer término. Esta fórmula la utilizaría Campeche para la mayoría de sus retratos, tanto masculinos como femeninos. Sin embargo, no cabe duda que estos lujosos fondos son ficticios, ya que no hay la menor evidencia de que en Puerto Rico existieran realmente. Con toda probabilidad fueron ideados por Paret, ya que él había conocido auténticos interiores de esta índole y existe un dibujo suyo de la Infanta María Luisa de Parma, realizado antes de su destierro a Puerto Rico, que incorpora la mayoría de los elementos que se encuentran en los retratos de Campeche<sup>23</sup>.

Indudablemente, los retratos femeninos de nuestro artista figuran entre sus más atrayentes obras, notablemente la Gobernadora Dabán<sup>24</sup>, María Dolores de Carvajal<sup>25</sup> y las dos encantadoras hijitas del Gobernador de Castro<sup>26</sup>, de 1797.

José Campeche.  
«María Dolores Martínez  
de Carvajal».  
Colección Carmen Lacosta  
de Nevárez.

Mientras que las primeras ilustran la moda dieciochesca del corpiño apretado, la falda encampanada y el fastuoso tocado, las niñas llevan trajes blancos del llamado «estilo griego» que luego se convertiría en el «estilo imperio». Al mismo tiempo el pelo, en lugar de estar en alto y empolvado, cae de modo sencillo y natural sobre los hombros.

Otro género de retrato femenino, no menos atractivo, pintado por Campeche, está constituido por las diversas versiones de «Una dama a caballo». Se conocen ahora tres<sup>27</sup>, pero en ningún caso hay el menor indicio real acerca de su identidad. Representadas a caballo y al aire libre, hacen referencia a las carreras de caballos que se celebraban en la capital de Puerto Rico con motivo de ciertas fiestas religiosas, principalmente la de San Juan Bautista. Fray Iñigo Abbad, que las describió minuciosamente, hace hincapié en la participación femenina en estas festividades: «Las mujeres — escribió — van con igual o mayor desembarazo y seguridad que los hombres, sentadas de medio lado sobre sillas a la jineta, con sólo un estribo. Llevan espuelas y látigo para avivar la velocidad de los caballos, algunos de los



Luis Paret y Alcázar.  
«Autorretrato».  
Museo de Arte e Historia  
de San Juan, Puerto Rico.



José Campeche.  
«San Juan Bautista».  
Instituto de Cultura Puertorriqueña.

cuales caen muertos sin haber manifestado flaqueza en la carrera...»<sup>28</sup>. El naturalista francés, André-Pierre Ledru, que visitó la Isla en 1797, se expresó en términos parecidos. «Dudo —dijo— que nuestras bellas de París puedan disputar con las amazonas de Puerto Rico el arte de manejar un caballo con tanta gracia como atrevimiento»<sup>29</sup>. Fray Iñigo no deja de describir la riqueza del enjaezado de las monturas, tanto de los hombres como de las mujeres: «Son muchos los que llevan las sillas, mantillas, tapafundas y terciopelo bordado o galaneado de oro, mosquiteros, frenos, estribos y espuelas de plata; ... cubren sus caballos de variedad de cintas, haciéndoles crines, colas y jaeces de este género, adornándolos con todo el primor y gusto que pueden...»<sup>30</sup>. Sin duda, estos retratos de Campeche, situados contra un fondo campestre, que debe mucho al «Autorretrato» de Paret, figuran entre las más atrayentes y elegantes producciones pictóricas del rococó internacional.

Los retratos masculinos de Campeche son más numerosos. Por eso nos limitaremos a mencionar algunos de los más significativos, comenzando con el retrato del Gobernador don Mi-

guel Antonio de Ustáriz (1789-1793), circa 1792<sup>31</sup>. En los tiempos de su antecesor, el Gobernador don Juan Dabán (1783-1789), todavía en el reinado de Carlos III, se habían iniciado los preparativos para llevar a cabo uno de los más importantes logros de la Ilustración en la Isla: la pavimentación de las calles de San Juan. Esta obra se hizo necesaria con el fin de evitar la progresiva erosión de las calles de la capital. Debido a su escarpada topografía de norte a sur, las lluvias torrenciales del trópico se llevaban el suelo de las calles, convirtidas en fango, hacia la bahía de San Juan. Como resultado de esta acumulación de tierra, la bahía paulatinamente iba perdiendo fondo, haciéndola inutilizable para navíos de gran calado. Al mismo tiempo, al bajar el nivel de la calle, los propietarios de las casas se veían obligados a construir más y más escalones para llegar a la puerta de sus viviendas. Para remediar estos males el Consejo de Indias accedió a que se emprendiera esta obra.

La labor de pavimentación no se llevó a cabo hasta la gobernación de Ustáriz. Por eso quiso que se le presentara con un plano de San Juan en la mesa a su lado y la labor de



José Campeche.  
«Las Benditas Animas del Purgatorio».  
Museo de la Universidad de Puerto Rico.



José Campeche.  
«San Salvador de Hortas».  
Arzobispado de San Juan, Puerto Rico.

pavimentación, la primera obra de este tipo llevada a cabo en el Nuevo Mundo, visible a través de una gran ventana en el fondo del cuadro. Aunque Campeche ya había utilizado fondos de carácter campestre en algunas de sus obras religiosas y en la serie de damas a caballo, ésta es la primera vez que evoca el panorama y la auténtica luz de su tierra. Pero, a pesar de lo llamativo de este fondo, la figura de Ustáriz está lejos de quedar abrumada por él, debido al acentuado color de su uniforme, a base del uso de azul marino, rojo y vibrante plateado de los galones.

El retrato del obispo don Francisco de la Cuerda<sup>32</sup>, probablemente pintado en el año siguiente, ofrece el más vivo contraste con el ejemplo anterior. De cuerpo entero y tamaño natural, desconcierta bastante, porque representa la confluencia de dos estilos. Mientras que la figura del prelado, sentado en un rico sillón, está claramente basada en el grabado que Rocco Pozzi hizo del retrato de Pierre Subleyras (1741) de aquel gran héroe de los jansenistas, el Papa Benedicto XIV, el resto del cuadro se amolda a la estética académica. Al contrario del retrato de Ustáriz, en el que los elementos composi-

tivos han sido colocados en sentido sesgado y la vista desciende hacia la calle, y de ahí se fuga a las lejanías, en el del obispo el espacio es de poca profundidad, hay un mayor aislamiento de las partes, y los diferentes elementos compositivos están dispuestos, en cuanto sea factible, en un plano paralelo al del cuadro. Los libros, en sus plúteos, interponen una barrera a la vista, de modo que la aten-

ción se concentra en la mirada severa y escudriñadora del modelo. Aquí también, a diferencia del coruscante cuadro de Ustáriz, el color comunica una sensación de esplendor contenido, más a tono con las convicciones jansenistas de don Francisco. No es muy probable que esta severa fórmula la ideara Campeche, sino que le fue impuesta por el obispo. Este había vivido durante quince años en Madrid,

antes de ser nombrado obispo de Puerto Rico, y estaría al tanto de las últimas tendencias en las artes. Sin duda, hubiera conceptuado los lujosos fondos rococó de Campeche de demasiado frívolos y poco apropiados para la representación de los prelados de la Iglesia.

El retrato del Gobernador don Ramón de Castro<sup>33</sup>, el héroe de la resistencia contra la invasión inglesa de 1797, es tam-

bién de cuerpo entero y formato mayor. Petenece al género de «retrato de aparato» del siglo XVIII, aunque no fue entregado hasta 1800. La composición es fundamentalmente la misma que la del *Gobernador* de Ustáriz, pero mientras en este último se hace referencia, a través de sus atributos de Intendente y Gobernador, al progreso del Imperio Español bajo el despotismo ilustrado de los Borbones, en el retrato de don Ramón de Castro la referencia es a la conservación de la integridad de ese mismo Imperio mediante el ejercicio de sus atribuciones como Capitán General de la colonia. De ahí que el bullicio de los albañiles que pavimentan las calles de San Juan ha dado lugar al cañoneo de los artilleros en el retrato de don Ramón de Castro.

Se ha mencionado en varias ocasiones al pintor Luis Paret y su influencia en Campeche. El retrato de Castro, en cambio, parece delatar la influencia de otro maestro de trascendencia todavía mayor: Francisco de Goya. El modelo utilizado por Campeche pudo ser la lámina en talla dulce que Blas Amatlher realizó del retrato del General don José Urrutia, pintado por Goya, hoy en el Museo del Prado. El retrato de Campeche



José Campeche.  
«El Obispo Juan Alexo  
de Arizmendi».  
Arzobispado de San Juan,  
Puerto Rico.

está vuelto al revés en relación con el grabado, pero tenía que ser así, ya que se quiso que el castillo de San Cristóbal, desde donde Castro dirigió la defensa de San Juan, figurara en el fondo. Las analogías con el grabado son numerosas; aquí Campeche incluso prescindió del cortinaje tan prominente en otros retratos suyos. Pero mientras en el retrato de Urrutia, éste empuña un catalejo, Castro ex-

tiende el brazo para señalar la acción bélica que tiene lugar en el fondo, gesto muy parecido al de Carlos III en el conocido retrato de Mengs, también en el Prado<sup>34</sup>.

El retrato pintado hacia 1804 del obispo don Juan Alejo de Arizmendi<sup>35</sup>, el primer y único obispo de Puerto Rico nacido en la Isla hasta hace muy poco, cierra la serie de retratos de Campeche en los que utiliza la

fórmula rococó heredada veinticinco años antes de Paret. Sorprende que persistiera durante tantos lustros, aunque incluso en España, en centros alejados de la capital, se dieron casos análogos. En el curso de los últimos años de su vida Campeche se fue adaptando a las normas neoclásicas. Los retratos de su última época resultan mucho más sencillos que los anteriores y prescinden de los apa-

ratosos fondos de los de antaño.

El Rey Carlos III murió en Madrid el 12 de diciembre de 1788. La noticia llegó a Puerto Rico con la inevitable demora.

El proyecto y la ejecución del catafalco para celebrar las honras del difunto monarca en la catedral de San Juan fueron encomendados a José Campeche. Copias del proyecto fueron enviadas a España. Hasta ahora no han aparecido, pero, sin duda, con el tiempo saldrán de algún archivo a la luz del día para darnos alguna idea de esta faceta, hasta ahora desconocida, del arte de José Campeche.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Exposición titulada «José Campeche y su Tiempo», consistente en 47 obras, organizada por el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. La muestra estuvo en el Metropolitan Museum entre el 14 de junio y el 25 de septiembre de 1988.

<sup>2</sup> *Actas del Cabildo de San Juan Bautista de Puerto Rico, 1774-1777*, Municipio de San Juan, Puerto Rico, 1966, pág. 214.

<sup>3</sup> Edición de la Editorial Universitaria, Río Piedras, Puerto Rico, 1970, pág. 149.

<sup>4</sup> Esta situación, establecida en el siglo XVI, prevaleció hasta la supresión del sistema de los diezmos en el siglo XIX. El ordinario estaba totalmente excluido de la administración y distribución de los diezmos.

José Campeche.  
«Las hijas del Gobernador de Castro».  
Colección particular.



<sup>5</sup> Llegó a San Juan a fines de 1775 y fue indultado por Carlos III en la segunda mitad de 1778, regresando en seguida a España.

<sup>6</sup> Las tres en el Museo del Prado.

<sup>7</sup> Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

<sup>8</sup> Museo de Arte e Historia, San Juan, Puerto Rico.

<sup>9</sup> ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA: *Vida del pintor puertorriqueño José Campeche*,

San Juan de Puerto Rico, ed. de 1946, pág. 7.

<sup>10</sup> Ambos pertenecientes al Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.

<sup>11</sup> Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico.

<sup>12</sup> Arzobispado de San Juan.

<sup>13</sup> Varios de los hermanos de José Campeche, en especial uno llamado Miguel, y un sobrino suyo, Silvestre Andino

Campeche, poseían modestas dotes artísticas y con toda probabilidad trabajaron como ayudantes suyos.

<sup>14</sup> ALEJANDRO TAPIA, *Ob. cit.*, pág. 11. Aunque Mengs pasa por ser uno de los predecesores del Neoclasicismo, algunos de sus retratos de primera época son de carácter acusadamente rococó.

<sup>15</sup> Una, perteneciente en un tiempo al Oratorio del Regimiento Fijo de Puerto Rico, está en el Museo de América, Ma-

drid. La otra pertenece al Instituto de Cultura Puertorriqueña.

<sup>16</sup> Arzobispado de San Juan y Colección Teodoro Vidal.

<sup>17</sup> Catedral de Caracas, Venezuela, e Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

<sup>18</sup> Arzobispado de San Juan.

<sup>19</sup> Ahora Col.

<sup>20</sup> ALEJANDRO TAPIA, *Ob. cit.*, pág. 33.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 37.

<sup>22</sup> Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

<sup>23</sup> Museo Británico, Londres.

<sup>24</sup> Museo de Arte de Ponce.

<sup>25</sup> Colección particular, San Juan.

<sup>26</sup> Colección particular, San Juan.

<sup>27</sup> Museo de Arte de Ponce, Museo de la Universidad de Puerto Rico. La tercera versión será tema de un artículo del profesor Jesús Urrea.

<sup>28</sup> FRAY IÑIGO ABBAD Y LASIERRA, *Ob. cit.*, pág. 190.

<sup>29</sup> ANDRÉ-PIERRE LEDRU, *Voyage aux Îles de Ténérife... et Porto Rico*, París, 1810. Versión española de Julio Vizcarondo, San Juan de Puerto Rico (Editorial Coquí), 1971, pág. 111.

<sup>30</sup> FRAY IÑIGO ABBAD Y LASIERRA, *Ob. cit.*, pág. 191.

<sup>31</sup> Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

<sup>32</sup> Colección particular.

<sup>33</sup> Museo de Arte e Historia, San Juan. Fue pintado por encargo de los regidores del Cabildo de San Juan para adornar la sala de juntas. Lleva la fecha 1.º de septiembre de 1800. En el siglo XIX el pintor norteamericano, Eliab Metcalfe (1758-1834) pintó el retrato, también de cuerpo entero y tamaño natural, del Gobernador don Miguel de la Torre, que se puso en la pared frente al retrato de don Ramón.

<sup>34</sup> Grabado por Salvador Carmona.

<sup>35</sup> Arzobispado de San Juan.



José Campeche.  
«El Obispo Francisco de la Cuerda».  
Colección particular.

# CARLOS III Y LA ESCULTURA CORTESANA

Por M.<sup>a</sup> Luisa TARRAGA

Entre los diferentes focos de escultura en la España del siglo XVIII es indudable la importancia del núcleo cortesano, tanto por su actividad como por ser ciertamente el centro introductor y difusor de las corrientes estéticas de mayor auge en Europa. Este arte cortesano superará los límites geográficos del foco donde se asienta, para irradiar hacia puntos alejados de él.

Aunque a la escultura, por lo general, se la ha subestimado y se ha visto relegada con respecto a otras actividades artísticas, en este siglo se verá favorecida por la nueva dinastía reinante y en razón de las cons-

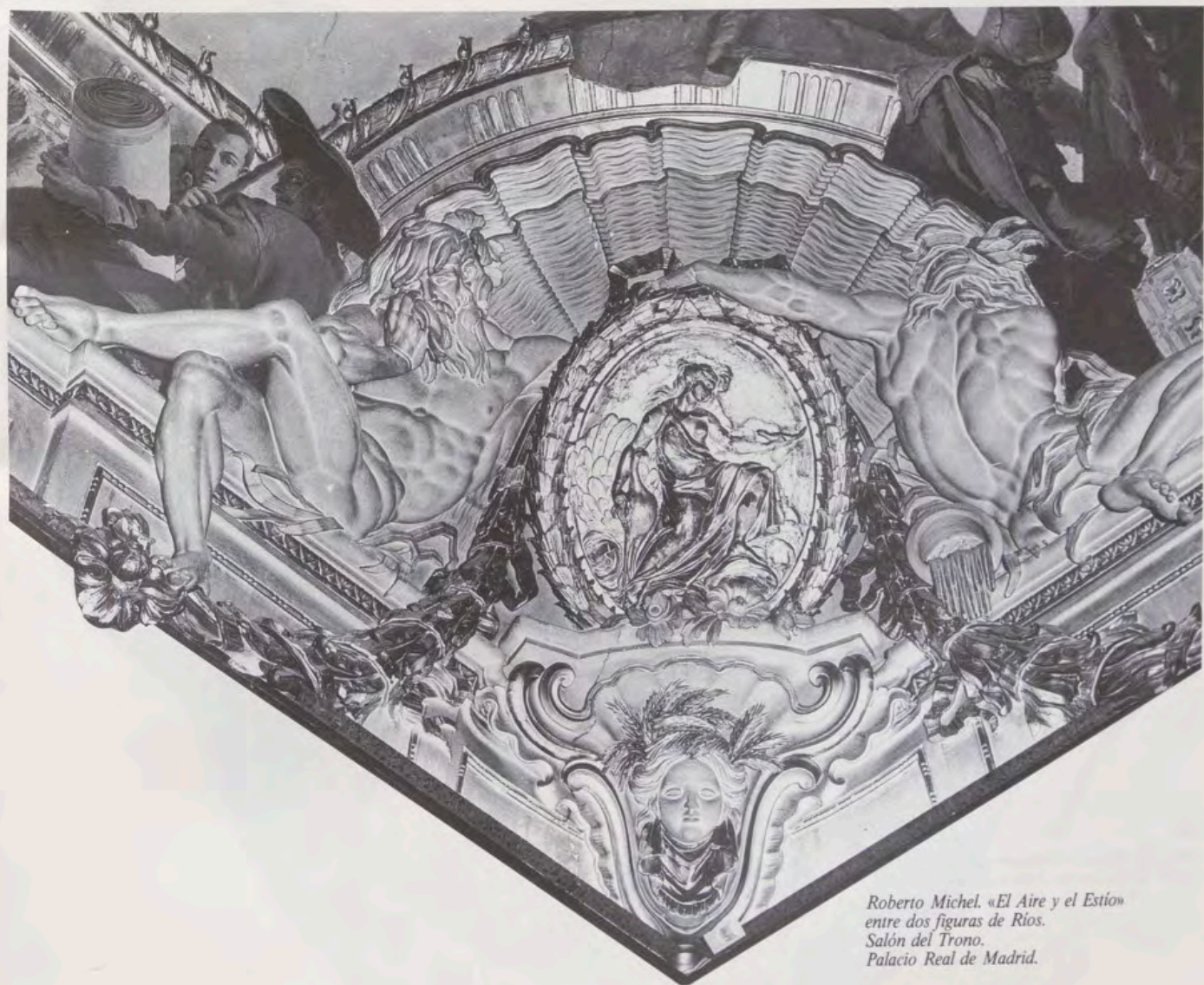
trucciones reales que los Borbones llevan a cabo.

En los reinados de Felipe V y Fernando VI habían funcionado dos grandes obradores de escultura: primero el de Valsaín, dirigido esencialmente por artistas franceses; posteriormente, el taller creado en función de la ornamentación del Palacio Real de Madrid. Este último, instalado en la que fue casa del Príncipe de Robech, conocida como «Casa de Rebeque», bajo dirección italiana en sus inicios y con un componente predominantemente nacional.

Estos dos talleres, aunque con variantes en su funcionamiento y organización, tenían como fin inherente el labrar todas las piezas que se necesitaban para adorno del Palacio, jardines, y, en general, de todos aquellos Sitios Reales próximos a la Corte, donde el Rey y su familia solían residir en distintas estaciones del año.

Ambos talleres suponen la presencia de las corrientes artísticas franco-italianas en la Corte española. Junto a esta dualidad, hay que tener en cuenta la creciente influencia de los valores nacionales bajo Carlos III.

El profesor Bottineau, al estudiar el arte cortesano de este periodo<sup>1</sup>, expone: «L'art



Roberto Michel. «El Aire y el Estío»  
entre dos figuras de Ríos.  
Salón del Trono.  
Palacio Real de Madrid.

qu'il développa autour de lui fut lié à sa personne et à ses goûts, mais aussi à sa monarchie. La fusion de l'art royal, de l'art officiel et de l'art national s'est amplie sous son règne...».

## LOS ESCULTORES REGIOS

Cuando Carlos III llega a Madrid, en el obrador del Palacio figuraban dos directores: el italiano Giovan Domenico Olivieri, considerado escultor principal, y el gallego Felipe de Castro, que había ocupado el cargo de escultor de cámara de Fernando VI. Entre ambos directores, si bien tenían igualdad de atribuciones, existían grandes diferencias salariales. Mientras Olivieri cobraba 25.451 reales de vellón anuales, Castro sólo percibía 15.000 reales<sup>2</sup>.

Tal desigualdad no hay que considerarla en función de una mayor valía profesional, sino más bien en razón de determinadas condiciones de contrato y circunstancias particulares, que ahora no es nuestra intención exponer.

Carlos III respetó a Olivieri las condiciones admitidas por Felipe V para su traslado a España; pero, al fallecer el escultor italiano, estas diferencias salariales señaladas serán acortadas, fijándose en 15.000 rs. el sueldo del escultor principal y en 9.000 rs. el del escultor de cámara. Además, el escultor o escultores regios gozaban de otra serie de beneficios: vivienda, gastos de desplazamientos o carruaje, el seguir percibiendo su sueldo en caso de enfermedad, e incluso una pensión a su viuda o sus hijos; es más, tanto Olivieri como Castro, percibían su sueldo y a la vez cobraban sus trabajos al Monarca. Carlos III y su arquitecto Sabatini comienzan por eliminar algunas de las concesiones otorgadas desde tiempos de Felipe V. En el ánimo del nuevo Rey, y también en el de Sabatini, hay el deseo de sanear el taller cortesano de escultura, al que el nuevo arquitecto califica duramente al denominarlo: «La Serra Morena di Madrid»<sup>3</sup>. Con esta mentalidad

hay que comenzar por eliminar determinados favores. El descontento será manifiesto. Los dos directores, el carrarés y el gallego, expondrán rápidamente sus quejas a Carlos III. Malos tiempos corrían, pues, para los privilegios.

Ciertamente, no hay que esforzarse demasiado para imaginar lo que tuvo que suponer para estos dos artistas, no sólo el ver eliminados sus trabajos de escultura del edificio regio, sino a la vez algunas de sus prerrogativas personales. Plaza Santiago<sup>4</sup> señala, refiriéndose al arquitecto Saqueti, lo que anímicamente supuso para éste el verse destituido de su cargo de arquitecto mayor, así como las variaciones y sustituciones introducidas en el Palacio Real de Madrid con la llegada de Carlos III. Hoy queremos añadir que Saqueti no fue el único que contemplaría con tristeza las decisiones reales que afectaron a sus trabajos y esfuerzos de tantos años. También Olivieri compartiría esta tristeza, pero no vivió demasiado tiempo después



Roberto Michel. «El Fuego» entre dos sátiros. Salón de Columnas. Palacio Real de Madrid.



Felipe de Castro. «Hércules y el Jabali de Erimanto». Pieza de Comer. Palacio Real de Madrid.

de la llegada del nuevo Rey y, consecuentemente, la nueva mentalidad y criterios de quien venía a ocupar el trono de España, no le afectó demasiado.

Felipe de Castro pasará a ser el primer o principal escultor. El artista gallego sabrá asumir la nueva situación, gozando de la consideración y estima del Monarca, quien, ya siendo Rey de Nápoles, había solicitado su presencia en aquella ciudad a fin de que Castro realizase un retrato suyo. Con este motivo el escultor estuvo en Nápoles en 1745 complaciendo el deseo real. Allí ejecutó un boceto en barro del soberano<sup>5</sup>. Precisamente, éste fue el retrato que Felipe de Castro mostró a Carlos III en el palacio del Buen Retiro «al tiempo de besar su R.<sup>1</sup> mano». La noticia, aparte de lo que supone de aportación al catálogo artístico del escultor, nos viene a confirmar la fama que

el artista gallego llegó a adquirir en Italia, así como el mostrarnos ese primer contacto del Rey con su futuro escultor.

Con la confirmación de Felipe de Castro como principal escultor vamos a tener ocasión de constatar la influencia que las opiniones de Sabatini van a representar en el panorama escultórico cortesano.

Al fallecer Olivieri, Sabatini había expuesto que con el otro escultor que quedaba (se refiere a Castro) era más que suficiente. Posteriormente, el tener que cubrir la plaza vacante que dejaba el artista gallego por su ascenso, Sabatini sugiere, una vez hecho el nombramiento del sustituto,

que no se necesitan más escultores para el servicio del Rey.

Cuando propone al Rey el candidato que en su opinión había de ser el escultor de cámara, Sabatini hace la siguiente puntualización: «Es muy importante que haya en su real servicio hábiles profesores de Escultura así como los tiene S.M. de Pintura y Arquitectura». Nuestras investigaciones nos han permitido saber que el escultor Antonio Primo solicitaba, junto con el francés Roberto Michel, la plaza vacante a cubrir, y es muy posible que Sabatini con esta sugerencia quiera inclinar el ánimo real hacia el francés, a quien favoreció con numerosos encargos y cuyos méritos en esas fechas eran relevantes. Así, se propone y nombra a Roberto Michel, que había tenido este mismo cargo con Fernando VI.

Michel contó para su elección no sólo con el beneplácito de Sabatini, sino también con el apoyo de otro relevante artista en la Corte. Nos referimos al pintor Antonio Rafael Mengs<sup>6</sup>.



*Felipe de Castro.  
«Hércules  
y la Hidra de Lerna».  
Pieza de Comer.  
Palacio Real  
de Madrid.*

## NUEVOS CRITERIOS ESTETICOS: DESORNAMENTACION. EL INFLUJO DE SABATINI

Dice Sabatini en su propuesta: «De-seando Yo el debido acierto, y equitativo premio de los verdaderos Profesores de este arte consulté la expuesta intención con Dn. Antonio Rafael Meng, 1.<sup>er</sup> pintor de Cámara que por sus facultades, admisible opinión sobre la materia de Escultura, el qual aprobando la elección de sugeto que propongo, se ofrece a declararlo por escrito, si fuese necesario». Sabatini considera a Michel «acreedor y mui a proposito».

Al morir Castro, Michel ocupó automáticamente su puesto, cubriendo su vacante el abulense Francisco Gutiérrez, formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y pensionado posteriormente en la de San Lucas de Roma por razón de sus méritos y aptitudes.

Estos fueron, en definitiva, los escultores regios elegidos por el nuevo soberano español<sup>7</sup>. Pero si bien fueron ellos los que tuvieron la satisfacción de tal nombra-

miento, tenemos que señalar que otros muchos escultores españoles sirvieron también al Rey. Así nos consta lo hicieron: Juan de León, Manuel Alvarez de la Peña, Joaquín Arali, Antonio Primo, Manuel Adeba Pacheco, Martínez Reyna, etc.

El florecimiento que desde mediados del siglo XVIII ofrece la escultura cortesana creará un ambiente de gran competitividad, en el que sólo una minoría logrará alcanzar el nombramiento de escultor del Rey, sobre todo teniendo en cuenta que el número de estas plazas fue muy limitado, en marcado contraste con la abundancia de ellas bajo su sucesor Carlos IV.

En el panorama de la escultura cortesana también hay que considerar los nuevos criterios estéticos que se imponen tras la llegada del Rey a Madrid, y que, necesariamente, van a influir sobre el taller: forma de organización, adjudicación de obras, pagos, etc.; sobre sus Directores, como ya hemos expuesto; y, fundamentalmente, sobre la ornamentación del Palacio Real de Madrid y otros Sitios Reales próximos a la capital.

Plaza Santiago nos dice: «Carlos III quería... un palacio con la menor cantidad posible de escultura monumental»<sup>8</sup>.

El taller trabajaba por aquellos años en la serie de los relieves que estaban destinados a ornamentar el Corredor de Palacio. Algunos de estos relieves ya estaban entregados en el almacén real, mientras otro grupo de escultores aún los estaban labrando en estas fechas, e incluso había quienes tenían su trabajo apenas esbozado. A Carlos III no le convence esta ornamentación, o tanta ornamentación, y del mismo parecer será su arquitecto Sabatini. Cree-



mos, más exactamente, que a quien no convence la serie de relieves es a su arquitecto. Sabatini propone la eliminación de tales ornamentos bajo el punto de vista de un nuevo gusto, velando al mismo tiempo por los intereses económicos del Rey. En opinión del arquitecto la conclusión de las referidas medallas «sarebbe un dispendio abbastanza grande per S.M., che secondo anno pagato gli altri, secondo mi dicono, a raggione di 20 mille reali l'uno, ascenderebbe alla somma di circa 200 mille reali per cose che no averanno in rigore la valuta di 4 maravedís l'uno». Ruega, según lo expuesto, que se suspenda definitivamente el labrado de aquellos que aún estaban pendientes de acabarse y, por lo tanto, de ser entregados en el almacén. Comprueba Sabatini que, habiendo transcurrido un año

desde la determinación de descartar tales motivos decorativos, aún había escultores que se esforzaban y seguían trabajando en los mismos. El Rey se vería así en la obligación de pagar el total de la obra, cuando ésta, en realidad, no había de servir, al menos en el Palacio Real.

Dichos relieves se hallan hoy depositados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Museo del Prado<sup>9</sup>.

Aunque Sabatini actúa tratando de evitar gastos innecesarios, lo que realmente no puede ocultar es su rechazo a estos motivos escultóricos, labrados en mármol de Badajoz. Su juicio es despreciativo al valorarlos, no sin cierta ironía, en menos de 4 maravedís. Y por si alguna duda nos quedara al respecto, nos encontramos con que los califica de «pupazzate» o lo que en traducción castellana equivale a «muñequitas».

A la vista del documento encontrado, firmado por el arquitecto de Carlos III, no nos extraña que el Soberano se mostrara reacio a admitir tales relieves como decoración de su residencia, y decidiera

eliminarlos por completo. Esta noticia corrobora una vez más el influyente papel del arquitecto italiano en el ánimo regio, y nos ayuda a entender mejor la eliminación de esta serie ornamental. Está claro que hay una disparidad de criterios entre los que idearon la decoración y los que la realizaron: el Padre Martín Sarmiento, Saqueti, Olivieri, Castro y todos los artífices a ellos subordinados, y aquellos otros que la desecharon: el Rey Carlos III y su arquitecto Sabatini.

En estos últimos hay un deseo de prescindir de adornos escultóricos, de despojar a la arquitectura de tanto embrollo decorativo y mostrar con mayor pureza sus líneas arquitectónicas, al menos exteriormente, sin motivos que la embaracen. Sabatini, pues, será figura destacada en la introducción de ese «nuevo gusto» en la Corte española. Aparte de los detalles ya expuestos, también hemos logrado conocer



Roberto Michel. «Hércules y la Hidra de Lerna». Pieza de Comer. Palacio Real de El Pardo.

Roberto Michel. «Hércules y las Columnas del Estrecho». Pieza de Comer. Palacio Real de El Pardo.



◀ Roberto y Pedro Michel. «La Fama y un niño sosteniendo el Escudo Reab». Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

su opinión con respecto a la mayor necesidad de escultores en la fábrica de Palacio, cuestión suscitada tras el fallecimiento de Olivieri en 1762. Su criterio es que «se necesita poco de escultura o casi nada». Aunque en principio podemos interpretar sus palabras bajo un doble sentido: o bien que el capítulo correspondiente a la escultura se supone concluido, o bien que se trata de prescindir de esta faceta artística en el edificio real; en cualquier caso tenemos que pensar que en aquellos años asistimos en la Corte española a la penetración de un nuevo giro estilístico favorecido no sólo por el nuevo Monarca, sino preparado básicamente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A la eliminación de los relieves del corredor del Palacio seguirán órdenes en igual sentido para prescindir de la serie de esculturas de los Reyes de España situadas sobre pedestales en la balaustrada y piso principal; la desaparición de los cuatro Emperadores Romanos bajo el balcón principal<sup>10</sup>, etc. Todo ello referido a Madrid. También en Aranjuez se procedía a bajar

la estatua de Fernando VI de la Fuente del Rey en la Plaza de San Antonio<sup>11</sup>. En este caso pensamos que, más que un cambio de gusto, hay razones más personales que estéticas, ya que la escultura de su antecesor en el trono fue sustituida por una estatua de Venus, mientras la de su hermanastro Fernando VI pasaba al interior de las Salesas Reales.

#### **NUEVAS FACETAS DE LA ESCULTURA EN LA CORTE: ESTUCOS. RESTAURACION**

Si nos preguntamos a qué facetas escultóricas dio mayor impulso el nuevo Monarca, tenemos que responder que fueron primordiales: primero, la ornamentación a base esencialmente del empleo de estucos;

y, segundo, la gran labor restauradora de importantes obras maestras de la escultura, que se lleva a cabo durante su reinado.

Hasta tal punto cobra papel preferencial el estuco que su uso estaba especialmente propuesto y encargado en la construcción de retablos, según una orden dada por el Rey y comunicada a los Arzobispos, Obispos, Cabildos, etc. La orden, según consta<sup>12</sup>, fue transmitida a través del Conde de Floridablanca el 25 de noviembre de 1777, prohibiendo, a su vez, la construcción de retablos en madera, no tanto por su mayor o menor escasez cuanto por los peligros de incendios. Un buen ejemplo lo proporciona el propio Rey en la construcción del altar mayor de la catedral de Segovia, con el relieve de estuco de San Pedro de Alcántara para la capilla del convento de Arenas de San Pedro, así como en la ornamentación de las estancias de sus diferentes Palacios. Se proponen, pues, como sustitutivos de la madera, otros materiales como los jaspes, mármoles y estucos. De esta forma, en la mayoría de los trabajos



realizados para el Patrimonio Real en estos años, se recurrirá a esta técnica ornamental que el mismo monarca proponía. Es obvio que la decoración interior de sus Palacios: Madrid, Aranjuez, El Pardo, San Ildefonso, etc., favoreció este procedimiento de claro influjo y tradición italiana.

El empleo del estuco permitía simular o imitar todo tipo de materias: mármoles, bronce, jaspes, etc. La importancia que adquiere su uso se debe también a las ventajas y logros que con él se conseguían: aparte de una mayor facilidad de modelado y de ser un material más fácil de conseguir, supone a la vez un sistema más económico que el uso de mármoles. Procedimiento éste costoso, no sólo por su extracción, sino por transporte y método de trabajo. Además, este procedimiento permitía fingir una inmensa variedad de materiales con tal veracidad que, en apariencia y por su lugar de emplazamiento, en sitios general-

mente elevados, resultaba difícil discernir a simple vista la autenticidad del material utilizado.

En esta técnica gozaban de reconocido prestigio los italianos. En España, durante los reinados de Felipe V, Fernando VI e incluso Carlos III, existe un elevado número de estos estucadores italianos. Desde Madrid, lugar donde fijan su residencia, es frecuente que se desplacen en cuadrillas allí donde su trabajo se requería. Ejemplo de esta presencia en la Corte española son: Domingo y José Brilli, Carlo Sermini, Juan Bola, Genaro Mattei, Aurelio Berda, Juan Cremona, Bernardino Rusca, etc. Pero, con independencia de la intervención de este crecido grupo de artistas extranjeros, de los que muchos de ellos siguieron pres-

tando sus servicios a Carlos III, hay que resaltar que serán sus escultores de cámara los elegidos primordialmente para ejecutar estos adornos en las salas principales del Palacio Real. Así comprenderemos cómo desde algo antes de mediar el siglo XVIII los escultores cortesanos aparecen designados de distintas formas: «escultor adornista», «escultor estatuario», «escultor marmolista», «profesor de escultura», «tallista», etc. La diversidad de nombres está en función de la destreza del artífice en determinadas materias o tipo de trabajo. En este aspecto, «el escultor adornista» será pieza clave bajo la dinastía borbónica, en especial bajo Carlos III, por el mayor impulso que este Monarca dio a la escultura decorativa.

Felipe de Castro, los hermanos Michel y Francisco Gutiérrez serán básicamente los ejecutores de los estucos en aquellas zonas principales del Palacio de Madrid y aquellos otros palacios cercanos a la capital. A ellos se debe, según Fabre<sup>13</sup>, Ponz<sup>14</sup>, Ceán<sup>15</sup> y Sánchez Cantón<sup>16</sup>, la serie de estucos del Salón del Trono, Antecámara Gasparini, Salón de Columnas, Oratorio privado de S.M., etc.; reproduciéndose casi abusivamente en todos ellos los mismos



Roberto Michel. «El Verano».  
Pieza de Comer. Palacio Real de El Pardo.

◀ Francisco Gutiérrez. «Querubines».  
Oratorio. Palacio Real de El Pardo.

motivos decorativos: estaciones del año, los cuatro elementos y las Virtudes, Trabajos de Hércules, niños y guirnaldas florales, máscaras, etc. La decoración ocupará como lugares preferentes los ángulos y el centro del muro de la sala y, en ocasiones, enmarca escenas pictóricas. Como hemos dicho, esta labor de estuco no se limita únicamente al Palacio Real de Madrid. Los escultores regios se trasladarán también a los Palacios Reales de El Pardo, Aranjuez, San Ildefonso, a la Capilla de la Casa de Campo, etc., con el fin de llevar a cabo decoraciones semejantes. Semejantes en este caso, no sólo por la técnica empleada, sino por los modelos utilizados, y ciertamente reiterativos. De esta forma realizan la decoración de las Capillas del Palacio de Aranjuez y El Pardo, Michel y Gutiérrez, respectivamente, simulando materiales nobles en esculturas y relieves.

Felipe de Castro mostró su habilidad en esta especialidad de estuco con los medallones que decoran la antecámara Gasparini.

### CARLOS III Y LA RESTAURACION ESCULTORICA

El otro capítulo al que Carlos III dedicó especial atención fue el de la conservación y restauración de esculturas. Bajo su reinado fueron muy numerosas las piezas restauradas. Invertió fuertes sumas en recuperar aquellas obras que, a juicio de los entendidos, eran de merecida valía, y que, por el incendio del Alcázar u otras circunstancias, permanecían almacenadas sin utilidad alguna. Unas, como ya hemos indicado, procedentes del antiguo Alcázar; otras, almacenadas en la Intervención del Buen Retiro.

Mengs no fue ajeno a esta preocupación real, puesto que le apasionaba el arte antiguo y la recuperación del valioso patrimo-

nio artístico acumulado por los diversos monarcas españoles. Pero si Carlos III favoreció esta labor de restauración y el pintor Mengs estuvo especialmente interesado en ella, hemos también de añadir, en honor a la verdad, que fue el escultor español Felipe de Castro el artista que ganó el ánimo regio en este sentido. En 1773 el escultor gallego hace un reconocimiento general de las estatuas de bronce, mármol y otros muebles que se hallaban entonces en la Intervención del Oficio de la Furriera, y expresa que: «Haviendo advertido en este reconocimiento la preciosidad de dichas Estatuas y Bustos, el maltratado en que se hallaban y cuán propio que se restaurasen, y colocasen a la vista en los Salones de Palacio...». Castro dedicó a estos trabajos de restauración parte de su tiempo. A su muerte se encargó de continuar esta labor Roberto Michel<sup>17</sup> y, al fallecer éste, su hermano Pedro.

Otras noticias halladas nos hablan de cómo el 11 de agosto de 1776, tras la defunción de Felipe de Castro, Mengs reconoce una porción de estatuas y bustos que estaban en las bóvedas del Palacio del Buen Retiro y comunica al Rey que entre ellas «hay algunas cosas que merecen conser-

Roberto Michel. «El Héroe». Gabinete de la Infanta M.<sup>a</sup> Josefa. Palacio Real de El Pardo.



vase y componerse...». Carlos III ordenará a Sabatini que, de acuerdo con su pintor, «disponga que las citadas esculturas se repartan entre los escultores de S.M. Dn. Roberto Michel y Dn. Francisco Gutierrez para que las restauren y compongan».

Los pagos en razón de este trabajo de restauración se prolongarán a lo largo de varios años, pero, con motivo de los gastos ocasionados por la guerra, se suspendieron, continuándose a partir de 1795, tras la firma del Tratado de Basilea, una vez en el trono su hijo Carlos IV.

A este interés conservador y restaurador se debe también el hecho de destinar fuera de Madrid, concretamente en Aranjuez, a un escultor que de forma permanente residiera en el Sitio, con el fin esencial de cuidar de la conservación y restauración de las esculturas y fuentes que adornaban plazas y jardines. El escultor elegido para tal cometido gozaba de un sueldo fijo y

disponía de taller; posteriormente, se le concedió vivienda, a la vez que el derecho a médico y botica. Los escultores destinados a este Real Sitio fueron Manuel Adeba Pacheco y, a su muerte, el murciano Juan Bautista Martínez Reyna. Aunque el nombramiento de este último se llevó a cabo ya muerto Carlos III, Martínez Reyna llevaba trabajando en Aranjuez y para el Rey desde el inicio de su reinado. Allí dejó casi toda su producción artística: Venus de la Fuente Principal, en la Plaza de San Antonio; trofeos sobre las dos alas laterales añadidas a aquel palacio por Sabatini; trofeos a la entrada del jardín del Parterre; Fuente de los Delfines y otra serie de esculturas que ya fueron recogidas por Serrano Fatigati<sup>18</sup> y Morales Marín<sup>19</sup>. Pero a esta labor creativa hay que añadir ese otro trabajo como restaurador. El título con que se le nombra exactamente es: «escultor con destino a la restauración de las estatuas de mármol de los Jardines del Real Sitio». A esta línea de salvaguardar el patrimonio artístico debemos la restauración que se lleva a cabo en las fuentes de Hércules, Apolo, Neptuno, Tritones, etc., así como la remodelación de otras. Sirva

de ejemplo la que se hace en la Fuente de la Plazuela del Niño de la Espina en el Jardín de la Isla<sup>20</sup>

La existencia de un escultor con carácter fijo en Aranjuez no fue obstáculo para que, al tenerse que labrar para el Sitio determinados adornos, se recurriese de forma especial a solicitar la presencia del escultor principal o el de cámara. El hecho justifica la intervención de Roberto Michel en la decoración de la Capilla del Palacio de Aranjuez, o la obra labrada por Francisco Gutiérrez en la iglesia del convento de San Pascual, parte de ella desaparecida.

Allí donde el Rey decide una construcción bajo su patrocinio, será, casi siempre, su primer escultor, o el de cámara, el designado para realizarla. Si éstos tienen otros trabajos que imposibilitan su rápida ejecu-



Roberto Michel. «Martirio de Santa Leocadia». Museo del Prado. Madrid.

ción, se recurre a otros hábiles artistas, españoles generalmente. Este sistema permitía ampliar la posibilidad de trabajo a otros artífices y ello, claro está, era el medio de poner de manifiesto su destreza ante el Soberano para aquellos que aún no gozaban de ningún nombramiento regio.

Todo lo expuesto refleja, por una parte, esa actitud negativa de rechazo de esculturas ya labradas, que frecuentemente se atribuye a Carlos III como una nota característica en el panorama escultórico de su reinado; pero, asimismo, quedan patentes otras decisiones regias mucho más positivas, que enriquecen la visión de la escultura cortesana del siglo XVIII.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Y. BOTTINEAU: *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, De Boccard, París, 1986, pág. 282.

<sup>2</sup> Los datos sobre el sueldo concedido a Olivieri en su contrato fueron publicados por F. J. DE LA PLAZA en el Apéndice Documental de su libro: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 415.

La mayoría de las noticias y datos aportados en este trabajo han sido recogidos en el Archivo del Palacio Real de Madrid, en las investigaciones que sobre Giovan

Domenico Olivieri y los escultores cortesanos del siglo XVIII hemos venido investigando como tema de tesis doctoral.

<sup>3</sup> M.ª LUISA TÁRRAGA BALBÓ: «Algunos aspectos de la escultura cortesana en el reinado de Carlos III», *Rev. Fragmentos*, Ministerio de Cultura, número en prensa.

<sup>4</sup> F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO. *Ob. cit.*, pág. 30.

<sup>5</sup> Arch. de la Sociedad Económica de Amigos del País: FELIPE GARCÍA SAMANIEGO: *Elogio de Dn. Felipe de Castro, escultor*.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ CANTÓN: «Roberto Michel, escultor del siglo XVIII», *Bol. Soc. Esp. Exc.*, t. 25, 1917, pág. 6. Este autor ya adelantaba la noticia de que «el nombramiento de primer escultor fue a propuesta de Sabatini y de acuerdo con Mengs».

<sup>7</sup> También entre los escultores regios de Carlos III habría que señalar a Pedro Michel, ya que obtuvo el nombramiento a la muerte de su hermano Roberto, en 1786, pero teniendo en cuenta la fecha del fallecimiento de Carlos III (diciembre de 1788) se le viene considerando esencialmente como escultor de cámara de Carlos IV.

<sup>8</sup> PLAZA SANTIAGO: *Ob. cit.*, pág. 183.

<sup>9</sup> En la Academia de San Fernando están decorando la Sala de Juntas. Los del Museo del Prado, restaurados en la actualidad, están depositados en los almacenes.

<sup>10</sup> PLAZA SANTIAGO: *Ob. cit.*, págs. 171, 202, 220, 222.

<sup>11</sup> M. L. TÁRRAGA BALDÓ: *La Fuente del Rey en la Plaza Principal de Aranjuez: Bonavía y Olivieri*, A.E.A., 1976.

<sup>12</sup> GABRIEL JOSÉ NAVARRO: *Arte de hacer el estuco, escrito en el siglo XVIII por Dn. Ramón Pascual Díez*,

A.E.A., 1932, pág. 243. Con posterioridad a la entrega de este trabajo, el profesor Martín González ha publicado un estudio sobre este mismo tema, titulado: «Problemática del retablo bajo Carlos III». *Rev. Fragmentos*. Ministerio de Cultura, n.º 12, 13 y 14. Junio 1988, pág. 37.

<sup>13</sup> F. J. FABRE: *Alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.

<sup>14</sup> A. PONZ: *Viaje de España*, vol. VI, págs. 520, 522, 563.

<sup>15</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Dicc. de los más ilustres...* t. I, pág. 298; t. II, págs. 248-250; t. III, págs. 150 y 152.

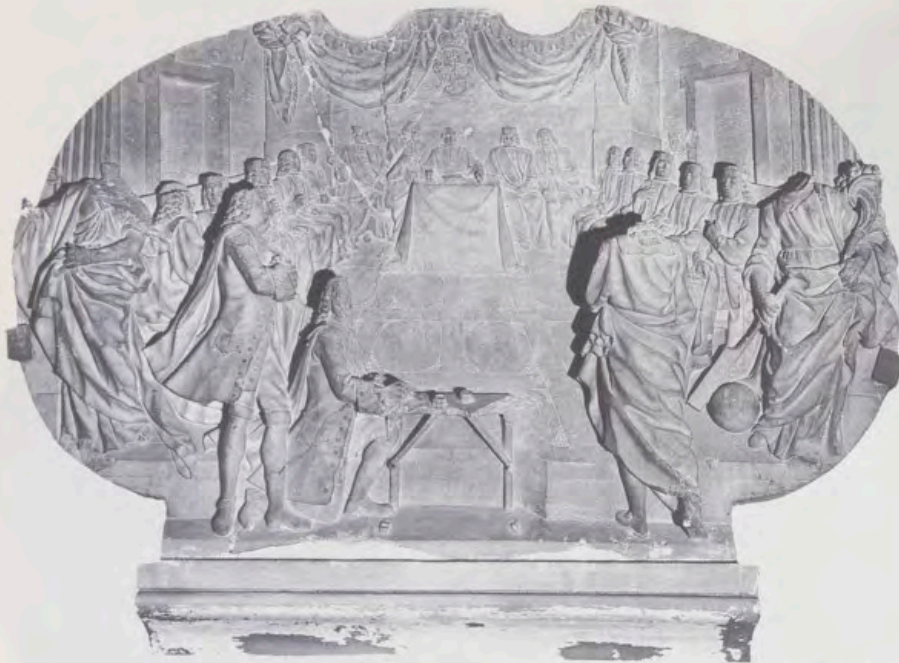
<sup>16</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Ob. cit.*, págs. 3-6.

<sup>17</sup> Aunque en breve tenemos previsto dar a conocer el gran número de esculturas que fueron restauradas por los escultores regios de Carlos III, hay que tener en cuenta que ya Sánchez Cantón en el artículo que dedica a Roberto Michel señalaba esta faceta de restaurador aludiendo en este sentido a la obra «La Apoteosis de Claudio», restaurada por el citado escultor, y que se halla en el Museo del Prado.

<sup>18</sup> E. SERRANO FATIGATI: «Escultura en Madrid», *Bol. Soc. Esp. Exc.*, 1909-10, pág. 186.

<sup>19</sup> J. L. MORALES MARÍN: «Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte», *Rev. Murgetana*, Murcia, 1978, pág. 93.

<sup>20</sup> A. GONZÁLEZ PÉREZ: «Las Fuentes del Jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez», *Rev. REALES SITIOS*, año XXII, 1985, pág. 58. En este trabajo se recoge, entre otras noticias, lo maltratadas que se hallaban algunas fuentes algo antes de mediar el siglo XVIII, teniéndose que reparar varias de ellas incluso antes del reinado de Carlos III. Esta restauración se prosiguió bajo el nuevo Rey, como lo corrobora el archivo del Palacio Real de Madrid y diferentes protocolos notariales.



F. Boisson. «Consejo de Hacienda». Museo del Prado. Madrid.

Pedro Michel  
S

Roberto Michel  
S

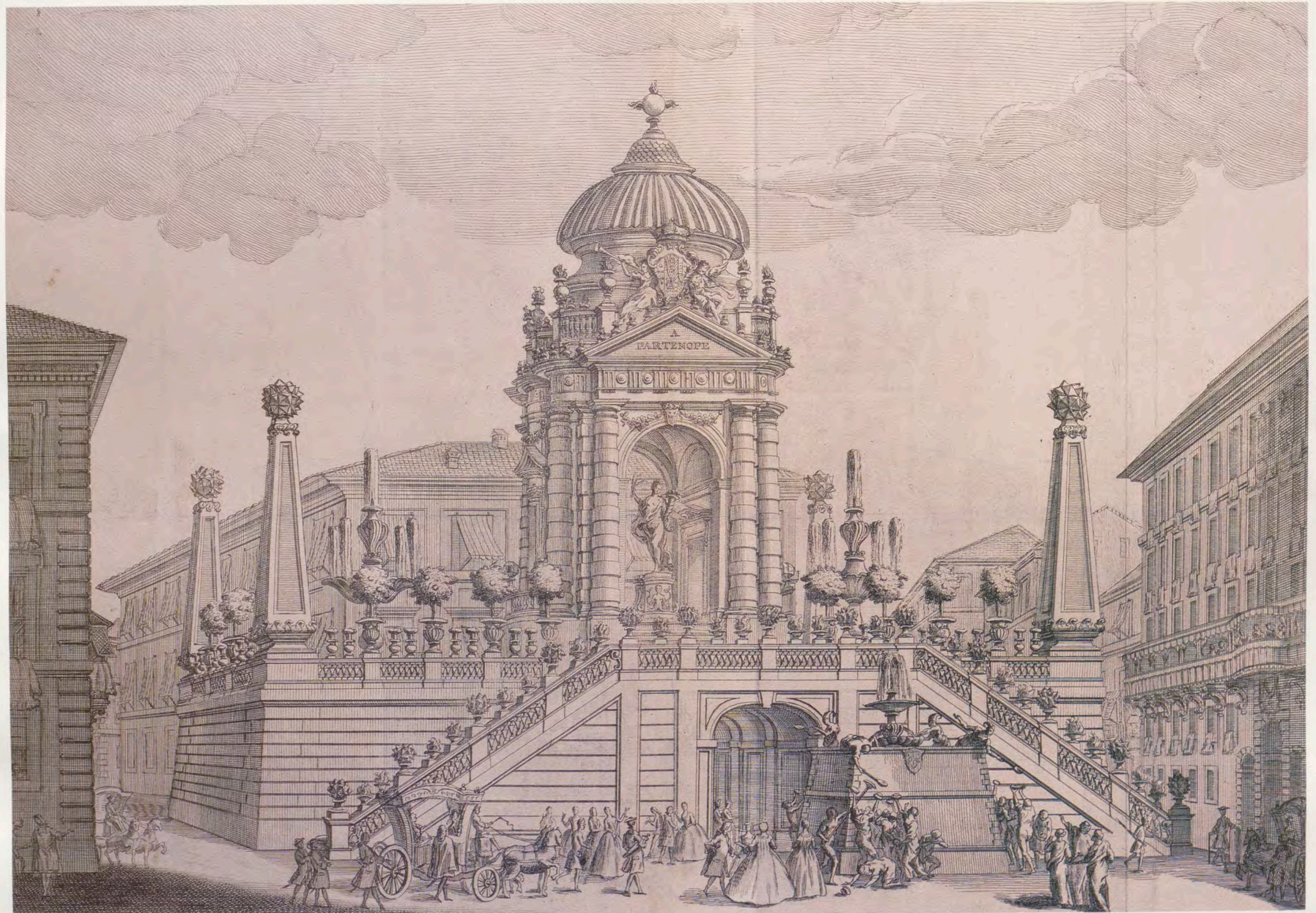
Fran. Gutiérrez  
S

Dn Felipe de Castro  
S

Firmas de Pedro Michel, Roberto Michel, Francisco Gutiérrez y Felipe de Castro.



*El Puerto de Barcelona a la llegada de Carlos III.  
Grabadores, F. Tramullas y A. J. Ferchí.*



Máquina de fuegos artificiales levantada en la Plaza de España de Roma, con motivo de la boda de Carlos III con María Amalia de Sajonia (1738). Grabador, M. Sorelló.



El Puerto de Barcelona a la llegada de Carlos III.  
Grabadores, F. Tramullas y A. J. Ferchi.



# PROYECTOS Y MEDALLAS DE CARLOS III

Por M.<sup>a</sup> Cruz PEREZ ALCORTA

llegada hasta su instalación definitiva en la capital del Reino. En algunos legajos del Archivo de Palacio <sup>1</sup> se puede consultar el expediente relativo al viaje de la familia real, con los preparativos previos al mismo, es decir, la salida desde Madrid de una comitiva con todo el personal necesario de la Real Casa, el itinerario seguido puntualmente hasta Barcelona, algunas cartas y correspondencia con datos sobre seguridad y estado de carreteras y caminos, y las Rogativas del Cardenal Arzobispo de Toledo en todo el Reino para el feliz viaje real.

Pero antes de llegar a Madrid debía desembarcar en el Puerto de Barcelona, en donde se habían realizado rápidamente todos los preparativos necesarios para engalanar la ciudad, para que ésta diera la bienvenida al Monarca, y para la celebración de fiestas y cortejos a su llegada; tratar de conseguir que la ciudad se convirtiera en un espectáculo para el nuevo Rey y familia, ya que la presencia Real lo era para su pueblo. Existe una abundante bibliografía de la época <sup>2</sup>, en la que se explican los actos, aportando una detallada descripción de los adornos en los edificios y en las calles: los arcos triunfales levantados a lo largo de la carrera, la escalera del desembarco en el Puerto e incluso la ampliación del palco erigido anteriormente con motivo de la proclamación del Rey. Estas fiestas se desarrollaron desde el día 17 al 21 de octubre. Resulta especialmente interesante la obra que se reseña más arriba, elegida entre otras por recoger la preparación de los actos y el posterior desarrollo de los mismos, enumerándose cada uno de ellos y describiendo los castillos de fuegos artificiales, la música, el sermón de acción de gracias del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral y los desfiles militares, así como la «Explicación del Festejo Alegórico y Real Máscara» <sup>3</sup>, en la que se pone de relieve la importancia social y económica de los gremios en su desarrollo, y el desmesurado papel que se otorga a las representaciones alegóri-

Con la muerte de Fernando VI, sin sucesor, el trono de España pasa a Carlos, Rey de Nápoles y Sicilia. La reina viuda Isabel Farnesio queda como regente del reino hasta la llegada de su hijo Carlos III a Madrid el día 9 de diciembre de 1759, quien venía ocupándose de los asuntos de Estado españoles ya durante la enfermedad de aquél. Antes de emprender la venida a su nuevo Reino, el Rey Carlos resolvió difíciles temas dinásticos en Nápoles, proclamando solemnemente el Acta de Sucesión el mismo día de su partida, después de tres días de grandes fiestas. Una vez concluida la ceremonia oficial, se dirigió al puerto con toda la familia real, en donde le esperaba una escuadra española, embarcando y poniendo proa a Barcelona, ciudad elegida como final de travesía, adonde llegó el día 12 de octubre.

La Reina Regente, que dejó el Palacio de San Ildefonso y se trasladó al del Buen Retiro hasta la llegada de su hijo, se ocupó personalmente de organizar todo lo necesario para el recibimiento del Rey, desde su



Medalla de Proclamación.  
Madrid. Plata. D. 56 mm.  
Grabador, T. F. Prieto.



Medalla de Proclamación.  
Barcelona. 1759.  
Plata. D. 30 mm.

Tomás Francisco Prieto.  
 Proyecto de medalla  
 para la llegada del Rey  
 Carlos III a España.  
 Papel blanco. Tinta negra.  
 D. 132 mm.  
 Biblioteca Nacional. Madrid.

cas. Asimismo, aparece un grabado del Puerto de Barcelona en el que se da una idea de la decoración del mismo en el día de su llegada.

Como ampliación de esta úl-

tima parte, cinco años después de este acontecimiento se publicó una magnífica obra denominada: «Máscara Real explicada por los colegios y gremios con que celebra la ciudad de Barcelona el feliz arribo del Rey... executado en los Colegios y Gremios de dicha capital...»<sup>4</sup>. No hay que olvidar que Carlos III, antes de abandonar la ciudad, devolvió a los catalanes algunos privilegios que su padre Felipe V había derogado. Después de pasar por Cervera, Lérida y Fraga, llegaron a Zaragoza<sup>5</sup>, donde la familia real se detuvo un mes, haciendo su entrada en Madrid el 9 de diciembre.

Dentro de todos estos preparativos es lógico suponer que, siendo la medalla un instrumento utilizado para conmemorar actos semejantes, y muy de moda en todas las Cortes europeas, el grabador general de la Casa de la Moneda y Director de la Academia de San Fernando, Tomás Francisco

Prieto, quien ya había realizado medallas para Fernando VI, pensase en alguna para esta ocasión. Es posible que el dibujo suyo de la Biblioteca Nacional responda a esa idea. Reverso de una medalla circular; en el campo, una figura femenina con casco y manto, tras la que hay un geniecillo con flechas, ofrece coronas reales y de laurel a un personaje —Carlos III— con armadura y manto; al fondo, el mar; y a la derecha, una nave en la que ondea el Pendón Real, con el exergo en blanco<sup>6</sup>. Este dibujo está realizado sobre papel blanco y tinta negra, y, a lápiz, «Prieto f.», con letra del artista. Este proyecto de medalla debió de quedar en mero proyecto, posiblemente por la proximidad de fechas con las medallas emitidas con motivo de la proclamación del Monarca, así como por la complejidad burocrática y coste económico que representaba la realización de una medalla<sup>7</sup>.

Siguiendo la tradición española, Carlos III fue proclamado rey en cada uno de los países y ciudades de su Reino, quedando recogidas las correspondientes medallas conmemorativas en los siguientes grupos: España, América española, Italia y Filipinas, como se indica en la completa y ya clásica obra de Adolfo Herrera: «Medallas de Proclamaciones y Juras de los Reyes de España»<sup>8</sup>, en la que, además de describir cada una de ellas y reproducirlas, recoge un material bibliográfico importante, con curiosos y raros folletos y papeles escritos con ese mismo motivo. El propio Vives Escudero<sup>9</sup> se limita en su catálogo de la Real Biblioteca a dar a esas piezas la referencia de la obra anterior. Sólo voy a incluir aquí las más significativas o las de mayor calidad artística, ya que muchas de ellas son medallas fundidas de platero, anónimas y de escasa calidad; algunas se asemejan, por su módulo, peso y tipo, a monedas. Bien es verdad que era tradicional en esa festividad lanzar monedas al pueblo y, en algunos casos, se acuñó especialmente con ese motivo, según el propio Herrera.





Carlos III. Italia.  
Bronce. D. 87 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.



Carlos III. Italia.  
Rey de las dos Sicilias.  
Bronce. D. 47 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.



Esas medallas, fundidas o acuñadas, eran generalmente de plata o bronce dorado y, las menos, de oro. Con o sin leyenda alusiva, en el anverso el busto del rey, y en el reverso, signos de la ciudad o corporación que la ofrezca, con el escudo de la misma o con algún símbolo representativo. También incluyen la fecha, pero hay que tener en cuenta que la ceremonia o acto de proclamación se efectuaba en fechas distintas en las diferentes poblaciones, sobre todo en las de Ultramar. Esa diferencia temporal entre unas y otras era un estímulo para su preparación, y, a la vez, representaba una cierta rivalidad en los resultados obtenidos. Hay que recordar que este tipo de medallas conforman el grupo mayoritario de la medallística española, porque responden a una larga tradición y porque sirven de propaganda. Se distinguen por su mayor módulo y peso aquellas de los pueblos del sur de España, algunas incluso con más de un tipo, como las de Alcalá la Real, Almería, Andújar, Jerez de la Frontera, Lorca, Puerto de Santa María, Puerto Real, San Roque y Vélez Málaga, las cuales ofrecen en la cabeza del rey una melena sin recoger, más parecido este peinado al de las primeras medallas de Fernando VI; otras poblaciones, como Cádiz, Carmona, Ecija, Sanlúcar de Barrameda o Se-

villa, presentan la efigie real más próxima a como ha sido representada en las medallas italianas dedicadas a Carlos III. En general, son de plata fundida, y su calidad es baja. Se deja para la última de este grupo la ofrecida por Granada, de mejor calidad, formando una serie de tres piezas, de tipos iguales, pero de módulos y peso diferentes, ya que Granada fue una de las ciudades españolas en las que, según las crónicas

Carlos III. Italia.  
Rey de las dos Sicilias.  
Bronce. D. 44 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.



de las fiestas, «todas las medallas que se habían de repartir y arrojar al pueblo conmemorando este acto fueron de plata, de las marcas de a peso, de a medio peso duro, de a dos de plata, y la menor de real de plata, siendo en muchas dorados el retrato del rey y los emblemas de la ciudad»<sup>10</sup>.

La medalla de Barcelona ofrece una cabeza atípica del Rey, con la leyenda alrededor en dos círculos: en el primero: CAROLUS REX CATH. HISPANIARUM. III; y en el segundo: PROCLAM. BARCINO. 1759. Esta leyenda, al igual que la de Gerona, Palencia y Madrid, es la única que ostenta la referencia a la catolicidad entre todas las de Proclamación. En el reverso, un caballo suelto, andando; a la derecha, y en el último término, la ciudad amurallada, defendida por un castillo con tres banderas, y la leyenda: PRISTINA PRATARIDENT<sup>11</sup>. Este último tipo se cambiará posteriormente en el reinado de Carlos IV.

El 11 de septiembre de 1759, Carlos III fue proclamado Rey en Madrid. Es lógico que fuera Tomás Francisco Prieto a quien se le encargasen las dos medallas conmemorativas de la Villa, no por conocidas menos bellas. La primera presenta, en el anverso, a la derecha, el busto del Rey con armadura. Toisón y manto de armiño, peinado con

Carlos III y M.<sup>a</sup> Amalia.  
Italia. 1738.  
H. P. Grossskurt.  
Plata. D. 48 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.



Medalla de Proclamación.  
Ecija. 1759.  
Grabador. Araujo.  
Plata. D. 27 mm.

rizos, coleta y llevando láurea; en el corte del brazo, la firma del grabador: «PRIETO f»; alrededor, la leyenda: CAROLUS III BORBONIUS REX CATHOLICUS. En el reverso, en el campo, a la derecha y sobre tablado, el Alférez Real rodeado de las autoridades, entre los cuatro reyes de armas, alzando el Pendón Real; delante del tablado, los ciudadanos en actitud de aclamar, vestidos con traje de gala; encima, la leyenda: ACCLAMATIO AUGUSTA. En el exergo, en tres líneas: MATRITI / III.IDUS.SEPTEMBREIS / MDCCLVIII. La segunda presenta, a la derecha, la cabeza del Rey peinada también con rizos y coleta; en el corte del cuello, en letras pequeñas: «Prieto»; la leyenda, con ligeras variantes a la anterior: CAROLUS III BORB. REX CATHOLICUS. En el reverso, España de pie y de frente, vuelta la cabeza a la derecha, con casco, coraza y manto; sosteniendo el Pendón Real con la mano derecha y levantando el brazo a la izquierda; con la misma leyenda de la medalla anterior en el campo y en el



Medalla de Proclamación.  
Cádiz. 1759. Plata.

exergo<sup>12</sup>. En ambas se observa la firmeza de dibujo de este artista y su calidad en la ejecución de la medalla. El retrato del Monarca es el mejor de toda la serie de Proclamación y empieza a ser tratado por Prieto de forma personal, ya que irá resaltando los rasgos faciales del Rey para singularizarlo de todos los demás rostros, como él mismo lo indica en una de sus cartas<sup>13</sup>. Ambas medallas son de gran calidad. Estos tipos se repetirán con pequeñas variantes para el mismo acto durante el reinado de Carlos IV, y van firmadas por Pedro González de Sepúlveda, su yerno.

Madrid ofreció también a Carlos III una entrada oficial, celebrada el día 13 de julio de 1760. Existe una bibliografía amplia sobre la misma, pero se sigue la obra: «RELACION DE LOS ARCOS, INSCRIPCIONES Y ORNATOS DE LA CARRERA POR DONDE HA DE PASSAR (sic) EL REY NUESTRO SEÑOR D. CARLOS TERCERO EN SU ENTRADA PUBLICA ESCRITA DE / ORDEN DEL CORREGIDOR Y AYUNTAMIENTO DE MADRID. MDCCLX». En ella se indica expresamente el pensamiento que guía «a la Villa, al Corregidor, a los Comisarios y demás personas encargadas de la dirección de estos ornatos», y que «han creído que la grandeza de los asuntos debía estar de por sí, sin confundirse con la Mythología o la Fábula. Que los Adornos y Tropheos tuviesen preciso enlace con las Inscripciones y éstas con los heroicos hechos del Rey»<sup>14</sup>. Siguiendo el itinerario propuesto, se puede contemplar casi visualmente la biografía del nuevo Rey; arcos, estatuas e inscripciones hacen referencia y recuerdan los hechos históricos vividos y protagonizados por el Monarca. Destacan el Arco de la calle de Alcalá, por ser el mayor de la carrera, y la puerta que franquea el paso desde el Palacio a Madrid, con dos cuerpos en ambas fachadas. El primero incluye tres arcos para que el pueblo pueda transitar libremente, el mayor para el sé-

quito real; de los cuatro medallones corresponden dos a cada fachada, y representan: La Villa de Madrid con figura de matrona, teniendo su escudo y blasón en la mano izquierda y, en la derecha, las llaves, haciendo entrega de las mismas al Monarca; en el segundo, recuerdo del desembarco en Barcelona; y en el tercero y cuarto, tres partes del mundo (Asia, Africa y América) por los dominios de la Corona española en esas tierras, y la representación de las Reales Academias. En la otra fachada hay también cuatro estatuas de Matronas representando a Roma, Nápoles, Palermo y Parma, por haber sido esas ciudades «teatro de aclamaciones, triunfos, y hechos del Rey», con inscripciones en latín y en castellano, aludiendo a las virtudes regias.

A lo largo de toda la obra se pueden visitar calles y plazuelas iluminadas, revestidas de sus mejores galas, habiendo sido ofrecidas por diferentes organismos y gremios. Si toda aquella falsa arquitectura y decoración de la ciudad no respondiera a algo efímero como una maqueta, los decorados de un teatro o los fuegos artificiales, Madrid podría haber sido una de las más bellas ciudades de Europa en aquel momento. Quizá ese puede ser el comienzo de un despegue urbanístico por contraste entre la realidad y lo deseado por todos. En las capitales europeas, auténtica cantera, se levantaban importantes edificios civiles. No son de extrañar los buenos resultados obtenidos en el embellecimiento de la ciudad para la entrada oficial, debido a los artistas que participaron y que han pasado a la historia del arte, como Ventura Rodríguez en la arquitectura, Felipe de Castro en la escultura y, por último, en lo relativo a cuestiones históricas e inscripciones, Pedro Rodríguez Campomanes, de las Reales Academias Española y de la Historia<sup>15</sup>.

No voy a terminar el apartado de medallas de Proclamación sin hacer referencia a aquellas de la América española que participan de las características



Medalla de Proclamación.  
Sevilla. 1759.  
Bronce dorado. D. 35 mm.



Carlos III y M.<sup>a</sup> Amalia.  
Italia. 1738.  
Plata. D. 48 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.

generales que se han indicado anteriormente, pero con algunas individualidades dignas de destacarse. Entre las primeras figuran: Buenos Aires, Chile, Guatemala, La Habana, Lima, Santiago de Cuba, Santo Domingo (la más numerosa, con cuatro piezas, dos tipos y dos módulos diferentes) y Santa Fe de Bogotá<sup>16</sup>. Todas ellas, como las siguientes, ostentan la fecha de 1760. Y entre las segundas, generalmente acuñadas y de mejor calidad, se encuentran las firmadas por Alejo Madero<sup>17</sup>, a quien le fueron encargadas las de la Ciudad, Universidad y Consulado de Méjico, así como las del Obispo de Guatemala<sup>18</sup>. Estas medallas, muy académicas, presentan el busto del Rey ejecutado sin demasiada fuerza; y en los reversos, los símbolos y los escudos, de estilo Luis XV. Las encargadas a Francisco Casanova<sup>19</sup> por la Audiencia de Guadalajara, la del Arzobispo de Méjico y la de Pachuca y Real del Monte<sup>20</sup> son medallas semejantes a las anteriores, pero el retrato real está mejor hecho, más movido hacia arriba, lo que le da una impresión de menor pesantez.



Medalla de Proclamación.  
Valencia. 1759.  
Plata.

En las tres aparece la cabeza con peluca, muchos rizos y coleta; y en el tercer anverso acompaña la láurea y el manto. En los reversos pueden contemplarse: la Virgen de Guadalupe, dibujada sobre un paño; y detrás, dos palmas, simulando el todo un escudo, con una Corona Real encima; en el segundo, la Virgen entre nubes, con dos llaves detrás, cruz y báculo, simulando un escudo. La tercera presenta, sorprendentemente dentro de esta serie de reversos, a Danae, casi desnuda, inclinada a la izquierda, recibiendo en la mano derecha la lluvia de oro; en la mano izquierda tiene el Pendón Real y un círculo, formado por una serpiente que se muerde la cola (la eternidad); a sus pies, la gua-



*Institución del Premio de Mineros de Méjico, dedicada a los Infantes Carlos y Felipe. 1784.*



*Proyecto de anverso de medalla. 1771. Tomás Francisco Prieto. Nacimiento del Infante Carlos Clemente (hijos de los Príncipes Carlos y M.<sup>a</sup> Luisa).*

daña y el reloj de arena, atributos de Saturno (el tiempo); en el fondo, un peñón. La fecha de esta medalla es algo posterior: 1761. Es la mejor de Casanova, quizá la menos condicionada en el momento de preparar ese proyecto. Ambos artistas, Madero y Casanova, estudiaron en Madrid. Madero estuvo en Sevilla, recomendado por Prieto, y de allí pasó a Mé-



jico; Casanova también lo hizo tras haber obtenido un primer premio de la Academia de San Fernando de Madrid.

A continuación se incluye la descripción de algunas medallas italianas dedicadas al Infante Carlos, anteriores en el tiempo todas ellas, menos la última, que es del año 1772. Estas medallas son generalmente de bronce y de cospel grueso. La primera, anónima y sin fecha, presenta el retrato del Infante con melena rizada y coraza, con la leyenda: D. CAROLUS. PHILIP. V FIL. MAGN. HETR-PR. En el reverso, en el campo, aparece una matrona coronada, sosteniendo un cuerno de la abundancia; encima la inscripción: ETRURIAE FELICITAS. Existen referencias de otra medalla que conmemora el advenimiento del Infante Carlos a Parma, en cuyo reverso se presenta también una matrona con una flor de lis, que era la divisa de Don Carlos, con la leyenda: SPES PUBLICA, que para los italianos encerraba un augurio de liberación. La segunda presenta el busto con armadura, manto y cabeza coronada de laurel, a la derecha, con la leyenda: CAROLUS. D. G. UTRI. SIC. ET. HIER. REX. HISP. INF; y, en el reverso, la Corona Real, sobre un ramo de laurel, y una espada, con la leyenda: PERACTIS. IMPERIIS. DECUS. En el exergo: MDCCXXXV. Ambas están firmadas por el mismo artista: Livio Vittorio Schepper<sup>21</sup>, conmemorando la coronación del Infante Carlos el 3 de agosto de 1735, en Palermo, como Rey de las Dos Sicilias. Esta segunda varía poco en su anverso de la anterior, sólo en el exergo: S P Q P (Senatus Populus Que Panormitanus). Su reverso es distinto; en él aparece el recibimiento de la Corona por parte del Rey, con la leyenda: SUPPLEX PATEFECIT AULAN; y en el exergo, la misma fecha. Existe alguna más de esta serie de la Coronación, como la que posee un anverso también semejante a los anteriores, y el reverso con una cruz, cuatro lises entre sus brazos, y la le-

yenda: FAUSTO CORONATIONIS. 1735.

Del año 1738 se incluyen a continuación otras medallas de los esponsales del Rey Carlos y M.<sup>a</sup> Amalia de Sajonia, celebrado en Dresde, el día 9 de mayo, y en cuya ceremonia el Príncipe Elector Federico Augusto representó al Soberano de Nápoles. En el anverso de ambas se presentan los bustos afrontados de los dos contrayentes, y una leyenda más completa en la primera: CAROLUS UTRIUSQUE SICILIAE REX. MARIA AMALIA REGIA POLINIAE PRINCEPS. Los reversos aportan una larga inscripción cubriendo el campo<sup>22</sup>. La primera de estas dos medallas fue acuñada en Sajonia, dado que la nueva Reina de Nápoles era hija de Augusto II, Rey de Polonia, y está firmada por H. P. Groskurt<sup>23</sup>. Se conocen otras dos medallas conmemorativas de la boda real; en una pueden contemplarse, encima de un ara, dos corazones; y, sobre ellos, una corona sostenida por un brazo, y todo bajo dosel, con la leyenda: CORONAMERENTUR; en el reverso, la misma inscripción que la medalla citada en primer lugar. Existe otra de plata, con los escudos de los Reyes timbrados con Corona, y la leyenda: PERMIXTI HEROES. MDCXXXVIII; en el reverso, en una cartela, la inscripción en tres líneas: SURGAT / GENS AUREA / MUNDO.

Continuando con los acontecimientos familiares, destaca la medalla de plata, acuñada con motivo del nacimiento del príncipe Fernando —Fernando IV, de Nápoles—, con el anverso semejante a la de los esponsales, y la leyenda: CAROLUS ET AMALIA / UTR. SIC. ET. HIER. REG; en el corte del brazo se lee: DE G. (Giovanni Casimiro Degenaro). En el reverso aparecen los escudos de la Casa de Borbón y de Sajonia, con la Corona Real sobre ellos; la leyenda: FOELICITAS MILITUM ET POPULARUM. MDCCLI<sup>24</sup>.

Aunque después se retomará el tema de estas medallas fami-



Carlos III. Italia. 1752.  
Palacio de Caserta. Bronce. D. 71 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.



Carlos y M.<sup>a</sup> Amalia.  
Italia. 1751.  
Nacimiento del Príncipe Fernando.  
Plata. D. 42 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.

liares —por ser acuñadas en España y realizadas por artistas españoles—, para completar este pequeño pero significativo grupo de la medallística en la primera época de Carlos III, durante su estancia en Italia, se incluyen a continuación tres medallas que reflejan aspectos fundamentales del carácter del Monarca: su preocupación por los problemas sociales y por el arte en general. La primera es una medalla acuñada con la que se quiere conmemorar el «arte castrense». El anverso presenta la efigie del Rey, con melena de rizos suelta, y la leyenda: CAR. D. G. UTR. SIC. ET. HIER. REX; abajo: D. G. El reverso ofrece en el campo un castillo con la leyenda: INSTAURATA CASTRENSIS DISCIPLINA; y en exergo: MDCCLI. La segunda conmemora la inauguración del Palacio Real de Caserta en 1754, cuyas excavaciones comenzaron el día 20 de enero de 1752. El Soberano colocó la primera piedra el mismo día en que cumplía treinta y seis años, a lo cual hace referencia la leyenda del exergo, en el reverso. La medalla fue acuñada en tres meta-



Carlos III.  
Italia. 1772.  
Hospital de Palermo.  
Bronce. D. 53 mm.  
Museo Arqueológico Nacional.

Medalla de Proclamación.  
Zaragoza. 1759. Plata.



les: oro, plata y bronce. El cuño original fue destruido por orden del Monarca, por lo cual estos ejemplares no son demasiado frecuentes en las colecciones de medallas. En el anverso pueden contemplarse los bustos de los Reyes, mirándose entre sí, de forma semejante a las anteriores de esponsales, y con una leyenda también parecida: CAROLUS. UTRIUSQUE. SICILIAE REX. ET. MARIA. AMALIA. REGINA. En el reverso, vista panorámica del Palacio Real de Caserta y la leyenda: DELICIAE. PRINCIPIS. FELICITAS. POPULI. En el exergo: DOMUS. AVGVSTAE. FVNDAMEN / IOCATA. NAPOLI. OP. PR. MDCCLII<sup>25</sup>. Se desconoce el autor de este hermoso medallón, pero tanto los rostros, con cierta expresión en sus rasgos maduros, como los trajes y los adornos de las joyas, están muy bien ejecutados; en el reverso ocurre lo mismo con el diseño del Palacio y los Jardines, que dan sensación de profundidad. La arquitectura, como tipo, empieza a utilizarse con motivo de la inauguración de los grandes edificios oficiales,

Medalla de Proclamación.  
Palma de Mallorca.  
1759. Plata.



Medalla de Proclamación.  
Málaga. 1759.  
D. 19 mm.  
Plata.



siguiéndose la tradición de otras Cortes europeas. La tercera, con los bustos superpuestos de Carlos III y Fernando de Sicilia y una leyenda alrededor: CAROLUS. HISPAN. ET. FERDINANDUS. SICILIAE. REGES; debajo: Petrus Balzar Romanus<sup>26</sup>, quien ha realizado una medalla delicada y fina, poniendo especial atención en los detalles del peinado, con pocos bucles y la coleta recogida, en los collares del Toisón, así como en los trajes; los rostros ofrecen una cierta inexpresividad buscada. El reverso presenta en medio del campo la fachada principal de un gran edificio: el Hospital de Palermo. En primer plano pueden observarse cuatro personajes, dos de ellos con bastón. También este edificio está tratado con mucho detenimiento, especialmente la entrada al mismo y el cimborrio, que es como el eje del edificio. Encima, y alrededor, la leyenda: UT. ERVAT. A. MORTE. ANIMAS. EOR. ET. ALAT. EOS. IN. FAME. En el exergo, en cinco líneas: IN NOVUM. REGIAE. LARGITATE / DIVERSORIUM. PANORMI. / EXSTRUC. TUM. PAUPERES / INDUCTI. ANNO / MDCCLXXII<sup>27</sup>.

Parece ser que a Carlos III le gustaba el grabado y, según algunos de sus biógrafos, él mismo llegó a realizar alguno en Italia. Como miembro de la dinastía borbónica, amaba las medallas al igual que su abuelo y su padre, y es natural que participase de la admiración de aquellas que formaban la serie metálica de Luis XIV, al igual que ocurrió en las otras Cortes de Europa, de tal modo que los medallistas han ido bebiendo en esa fuente de inspiración. A través de cartas cruzadas entre Prieto y el Director de la Real Academia de la Historia, se confirma la importancia en la elección de tipos y la redacción de las leyendas correspondientes de cualquier proyecto de medalla. Se trataba, pues, como un asunto de Estado más. La responsabilidad de la creación artística por parte del medallista, la invención de

la inscripción que acompañará al tipo elegido para conformar un monumento histórico, el coste económico, la difusión de la misma y las técnicas de la ejecución son los problemas que conlleva la emisión de una medalla<sup>28</sup>. Carlos III estaba habituado a la medalla italiana, pero tanto él como la Reina, por familia y educación, tenían puesta la mirada en la Corte francesa. La medalla española en este período se afirma en esa influencia, y muchas de las de Prieto —magnífico medallista, pero mediatizado por el rígido concepto de la medalla oficial que él tiene la obligación de hacer—, son adaptaciones de temas escogidos previamente para conmemoraciones semejantes en la Corte del país vecino. Algo así puede comprobarse en el proyecto de medalla de Prieto, también de la Biblioteca Nacional, que se incluye a continuación, con motivo del nacimiento del nieto de Carlos III, Carlos Clemente, en San Lorenzo El Real, el 19 de septiembre de 1771<sup>29</sup>, y cuyo segundo nombre recuerda al del Papa Clemente XIV, su padrino en el bautismo, representado por el propio Carlos III. Anverso y reverso de medallón con los bustos del Rey; a la derecha, en el centro, y arriba del campo, con una cartela encima, en la que se lee: CARLOS III REY CATOLICO; debajo, el busto de un niño, con cartela o cinta en la que aparece la siguiente inscripción: CARLOS. CLEM. PRIMOGENITO E / LOS PRINCPES NIETO DEL REY, a la izquierda la del heredero CARLOS ANTONIO PRINCIPE DE / ASTURIAS HIJO DEL REY, y a la derecha, la de LUISA PRINCESA DE ASTURIAS / SOBRINA Y NUERA DEL REY. El reverso presenta la alegoría del nacimiento del heredero; bajo unos rayos solares, una matrona con un conejo a los pies, símbolo de España, llevando en sus brazos al Infante, sobre tela, presentándole a otra figura coronada y vestida con plumas, portando flechas —América— y también a sus pies la cabeza



Medalla de Proclamación.  
Granada. 1759. Plata.



Medalla de Proclamación.  
Chile. 1760.  
Plata. D. 39 mm.

de un cocodrilo, que recoge al niño con su brazo derecho. En el exergo, el nombre del Infante, la fecha y el lugar de su nacimiento. El grabado está muy bien ejecutado, con un dibujo de trazos firmes y un buen juego de luz y sombra. El tema está inspirado en el anverso correspondiente a la medalla conmemorativa del nacimiento del tercer nieto de Luis XIV, el Duque de Berry, del medallista Mauger, en donde aparece el busto del Delfín, con las cabezas de sus tres hijos. Prieto se había inspirado ya para otra de sus más famosas medallas —aquella que conmemora la boda del futuro Carlos IV con M.<sup>a</sup> Luisa de Parma—, en el reverso de la correspondiente a la boda en 1680, en donde se ofrecen los bustos afrontados del Delfín de Francia con M.<sup>a</sup> Ana de Baviera. Con la medalla de la boda del futuro Carlos IV y M.<sup>a</sup> Luisa, Prieto tuvo un gran éxito<sup>30</sup>. Al realizar este proyecto, Prieto reunió en el anverso el magnífico busto de Carlos III y el del Príncipe Carlos de la medalla anterior, cambiando el peinado y los adornos del busto de M.<sup>a</sup> Luisa de



Medalla de Proclamación.  
Guatemala. 1760. Plata.

Parma, e introduciendo como elemento nuevo la cabeza del Infante. Esta medalla no llegó a realizarse. En 1780 se acuñó otra, esta vez en Méjico, con motivo del nuevo nacimiento del Príncipe Carlos, firmada por Jerónimo Antonio Gil<sup>31</sup>, otro gran medallista del siglo XVIII, discípulo de Prieto. El anverso presenta el busto de perfil del Rey, a la derecha, frente a los dos superpuestos de los Príncipes con la leyenda: CARLOS. III. REY. DE. ESPAÑA. Y. DE. LAS. INDIAS. CARLOS. Y. LUISA. DE. BORBON. PRINCIPES DE ASTURIAS. En el reverso, figura de mujer con casco, armadura y manto —España— y a sus pies el conejo, presentando a una india —Nueva España—, con el escudo de Méjico detrás, el niño recién nacido; con la leyenda: CARLOS. DE. BORBON. NACIO. EN. EL. PARDO. EN. 5. DE. MARZO. DEL. AÑO. DE. 1780. En esta alegoría, en la que España presenta a Méjico al recién nacido, esta última figura ocupa la misma posición que la de Francia, recibiendo de un ángel al heredero de la Corona de Luis XIII, en la medalla que conmemora el naci-

Medalla de Proclamación.  
Lima. 1760. Plata.



Medalla de Proclamación.  
Méjico. 1760.  
Bronce dorado.  
D. 43 mm.  
Grabador, A. B. Madero.



miento de Luis XIV. Existen dos medallas más del mismo grabador: la primera de 1784, conmemorando el nacimiento de los Infantes Carlos y Felipe; y la segunda, de 1785, el del Infante Fernando. Ambos reversos responden a la idea del proyecto de medalla de Prieto, con diferencias en el dibujo y en el texto de las leyendas, así como en la posición de las mismas. Esta medalla se acuñó en 1784 para conmemorar el nacimiento de Carlos y Felipe, hijos del Príncipe de Asturias. En el anverso: CARLOS. III. HISP. REGI. CAROL. ET. LUDDVICAE. FIL. CAROL. ET. PHILIP. GEM. NEPOT. AUGG, con busto de Carlos III a la derecha dando frente a los dos Príncipes de Asturias, superpuestos, que miran a la izquierda; debajo, y mirando hacia este mismo lado, las cabezas de los Infantes gemelos Carlos y Felipe. Continúa la leyenda en la base inferior, en tres líneas: METALLICOR. N. HISP. CIRO. ERECTI. / LAT. LEGIB. HONORIB. CONCESS. / SUPR. IPSI. CUDI. F. CIJ. IJ. LXX.IV. En el reverso, el superintendente de las minas de pie, en el centro del campo y en primer plano, en actitud de llamar la atención de un grupo de mineros que trabajan a la derecha, hacia los niños gemelos que aparecen a la izquierda sobre una nube iluminada por el sol. En el resto del campo aparecen las labores de las minas en las fallas de una cordillera con la fecha del natalicio grabada sobre una plancha que se ve en primer término; con la leyenda: DUM. NOVA. PROGENIES. COELO. DEMITTITUR. ALTO. En el exergo, en dos líneas: SURGIT. GENS. / AUREA. MUNDO; y debajo: EN MEXICO POR GERONIMO ANTONIO GIL<sup>32</sup>. Esta medalla no está recogida en Vives. Del año siguiente, 1785, es la dedicada al nacimiento de Fernando, también hijo del Príncipe de Asturias, en la que el anverso es casi igual al anterior, pero con la cabeza de un solo Infante, y con el nombre del recién nacido en vez



Medalla de Proclamación.  
Méjico, Universidad.  
1760. Plata. D. 43 mm.  
Grabador, A. B. Madero.

de los nombres pertenecientes a los gemelos. En el reverso, parecido también al anterior, sucede algo semejante. La escena de trabajo, la pequeña arquitectura, las minas que cubren el fondo del campo y la figura central, en primer plano, se repiten en los dos reversos; sólo los rayos del sol de la izquierda no aparecen rotos por las nubes, donde están sentados los Infantes gemelos de la medalla anterior. Las leyendas aportan los cambios necesarios, como ya se ha indicado. Debajo puede leerse: GRABADA EN MEXICO POR GEROMI. ANTONIO GIL. Ambas medallas fueron realizadas por este artista en 1784 y 1785, respectivamente, pocos años después de la muerte de Prieto, acaecida en el año 1782, y acuñada a expensas de la Institución del Gremio de Mineros de México<sup>33</sup>. También debe destacarse que el dibujo preparatorio de Prieto ofrecía todas las leyendas en español, dejando a un lado las clásicas en latín, hecho que se repetirá en algunas otras suyas posteriores a ésta.

Esta primera parte reúne las medallas de Proclamación de Carlos III, más interesantes desde un punto de vista histórico que artístico, así como algunas anteriores a su llegada a España, conmemorativas todas ellas de actos públicos y acontecimientos de la familia real. En la segunda parte se presentarán medallas posteriores a las reseñadas, que conmemoran cambios importantes acaecidos durante el reinado de este Monarca, como las que recuerdan el establecimiento de las Sociedades Económicas de Amigos del País y de la Academia Española, así como de la de Derecho Español y Público; de las de la Sociedad de Manila al Comercio, a la Agricultura, al Trabajo y al Valor; algún otro proyecto de medalla también, hasta terminar con la conmemorativa de la muerte del Rey, que completa la serie dedicada a este Monarca, representativa de la evolución de la medalla española durante la mayor parte del siglo XVIII.



Medalla de Proclamación. Méjico, El Consulado. 1760. Bronce dorado. D. 45 mm. Grabador, A. Madero.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Archivo de Palacio. Legajos núms. 135 y 506 (casa).

<sup>2</sup> «Relación Obsequiosa de los seis primeros días en que se logró la Monarquía Española su más Augusto Principio anunciándose a todos los vasallos perpetuo regocijo y constituyéndose Barcelona en un Paraíso con el arribo desembarco y residencia que hicieron en ellas desde los días 17 al 21 de octubre de 1759 las Reales Majestades del Rey... D. Carlos III y la Reyna... D.<sup>a</sup> Maria Amalia de Sajonia, con sus Altezas el Principe... y demás soberana Familia. Escrita por Orden del Ayuntamiento de la Capital». En Barcelona, s.a., págs. 35 y sigs.

<sup>3</sup> Ibidem, págs. 99 y sigs. «Festejo Alegórico y Real Máscara».

<sup>4</sup> «Máscara Real egecutada por los Colegios y Gremios con que celebra la ciudad de Barcelona para festejar el feliz arribo del Rey Nuestro Señor D. Carlos III con la Reyna Nuestra Señora D.<sup>a</sup> Maria Amalia de Saxonia y Real Familia», Barcelona, 1764. Con magníficos grabados representativos de los actos (especialmente el último con el arribo de la Escuadra española aproximándose al puerto) de los grabadores Francisco Tramullas y A. J. Fercht; PÁEZ, E.: *Iconografía Hispana*, Madrid, 1966-1970, vol. I, págs. 508-509, n.º 1711-28; *Repertorio de grabados*, Madrid, 1981, vol. I, pág. 337, n.º 719, y vol. III, pág. 193, n.º 2144.

<sup>5</sup> En todas estas ciudades se había realizado el Acto de Proclamación, acuñándose algunas medallas conmemorativas, celebrando fiestas por ese motivo y por el viaje real. FERER DEL RÍO, A.: *Historia del reinado de Carlos III de España*, Madrid, 1856; CONDE DE FERNÁN NÚÑEZ,

Medalla de Proclamación. Pachuca y Real del Monte. Plata. D. 46 mm. Grabador, F. Casanova.



Boda de los Príncipes Carlos y M.<sup>a</sup> Luisa. 1765. Plata. D. 50 mm. Grabador, T. Prieto.

Méjico, el nacimiento  
del Príncipe Don Carlos.  
1780. Bronce. D. 53 mm.  
Grabador, G. A. Gil.



Institución del Gremio  
de Mineros de Méjico.  
1785. Oro. D. 63 mm.  
Grabador G. A. Gil.



Vida de Carlos III, 2 vols., Madrid, 1898.

<sup>6</sup> BARCIA, A. M.: *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, pág. 250, n.º 1635.

<sup>7</sup> PÉREZ ALCORTA, M.ª CRUZ: «Un proyecto de Medalla española del siglo XVIII», en *Actas de las II Jornadas de Arte*, Madrid, 1984, págs. 287-295.

<sup>8</sup> HERRERA, A.: *Medallas de Proclamaciones y Juras de los Reyes de España*, Madrid, 1882.

<sup>9</sup> VIVES ESCUDERO, A.: *Catálogo de la Real Biblioteca. Medallas de la Casa de Borbón, de Amadeo I, del Gobierno Provisional y de la República Española*, Madrid, 1916.

<sup>10</sup> HERRERA, A.: *Op. cit.*, págs. 73-87; láms. 22 a 28. Granada, láms. 23-16 a 18.

<sup>11</sup> VIVES ESCUDERO, n.º 25; Herrera, lám. 22-6. Pl. fund. M. 30 mm. P. 7, 2 pl. «Relación del Pronfo obsequio con que la ciudad de Barcelona solemnizó en los días 24-25 y 26 de septiembre de 1759 la Real Proclamación de Carlos III». Impreso en Barcelona y reimpresso en Madrid, en la Imprenta del Real Consejo de la Inquisición, 1759. «Obsequiosa demostración que a Su Augusto Monarca Carlos III consagra el Real Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús de Barcelona», Madrid (s.a.). Véase nota n.º 2 (pág. 79 y sigs.).

<sup>12</sup> VIVES, n.º 28; Herrera, lám. 25-24. Pl. acuñada. M. 56 mm. P. 96 grs. Herrera, lám. 25-25. Pl.

<sup>13</sup> PÉREZ ALCORTA. Véase nota n.º 7.

<sup>14</sup> «Relacion de los Arcos, Incripciones y Ornamentos de la carrera por donde ha de passar el Rey Nuestro Señor D. Carlos III en Su Entrada Pública escrita de Orden del Corregidor y Ayuntamiento de Madrid», Madrid,

MDCCLX, págs. 3 y sigs. Existe un dibujo de Arnal, Juan Pedro. Proyecto de «Fontaine publique à la grecque, ouvrage dédié a S.M. D. Carlos III, roy d'Espagne, par son très humble, très obeissant et très fidele serviteur et sujet Jean Pierre Arnal» (Juan Pedro Arnal, natural de Madrid, inventado y dibujado). 2 hojas, 220 × 52 mm. y 91 × 8 cm.; «Arc de Triomphe à la gloire de l'immense entrée et evenement du roy D. Carlos III à la Couronne d'Espagne». Ouvrage dédié a Sa Majesté Catholique par son très... y dibuxado. 2 hojas, 100 × 50 cm. y 193 × 53 cm. Biblioteca del Palacio Real. Puede ser sólo un proyecto sin llegar a realizarse en ésta u otra jornada de fiesta. «El Madrid de Carlos III». Conferencias y ensayos en conmemoración del II Centenario de la entrada solemne de Carlos III en Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Museo Municipal. Madrid, 1961.

<sup>15</sup> Véase nota n.º 7.

<sup>16</sup> HERRERA, lám. 29-52. Buenos Aires; lám. 29-54, Chile; lám. 30, núms. 30 y 61 a 64, Guatemala; lám. 31, núms. 65 y 66, La Habana; lám. 31-71, Lima; lám. 36-95, Santiago de Cuba; lám. 36, núms. 96-99, Santo Domingo; lám. 36, núms. 93-94, Santa Fe de Bogotá.

<sup>17</sup> ALEJO MADERO en FORRER, L.: «Biographical Dictionary o Medallists coin, gem, and seal», en *Gravers Mint-Masters Ancient and Modern*, London, 1904, vol. III, pág. 527.

<sup>18</sup> Méjico Ciudad - Vives, n.º 37. Herrera, 32-75; Universidad - Vives, n.º 38. Herrera, 32-80; Consulado - Vives, n.º 39. Herrera, 33-82; Guadalajara, Obispo y Cabildo eclesiástico. Herrera, lám. 29-58.

<sup>19</sup> FORRER: *Op. cit.*, vol. I, pág. 357.

<sup>20</sup> Guadalajara, Audiencia. Herrera, lám. 30-59; Méjico, Arzobispo. Herrera, lám. 31-81; Pachulo y Real del Monte, Vives, n.º 40. Herrera, lám. 34-86.

<sup>21</sup> LIVIO VITTORIO SCHEPPER, en *Civiltà del 700 a Napoli 1734-1799*, Firenze, 1980, pág. 235.

<sup>22</sup> En el primer reverso, en ocho líneas: CAROLI / UTRIUSQUE / SICILIAE / REGIS / ET MARIAE AMALIAE RE / GIE POLONIAE PRINCIPIS / SPONSALIA / DRESDAE / MDCCXXXVIII. Pl. D. 41 mm. M.A.N. (Museo Arqueológico Nacional). En el segundo reverso: VENTURO / LAETENTURUT / OMNIA / SE-CLO / MDCCXXXVIII. Pl. D. 48 mm. M.A.N.

<sup>23</sup> FORRER, vol. II, pág. 317. Heinrich Peter Groskurt, medallista de la Corte de Federico Augusto I y Augusto II.

<sup>24</sup> Pl. D. 42 mm. M.A.N. DEG. Giovanni Casimiro Degenaro. Véase nota n.º 21.

<sup>25</sup> Br. D. 71 mm. M.A.N.

<sup>26</sup> FORRER, vol. I, pág. 120.

<sup>27</sup> Br. M. 53 mm. M.A.N.

<sup>28</sup> Véase nota n.º 7.

<sup>29</sup> PÁEZ, E.: *Iconografía Hispana*, I, pág. 512, núms. 1711-49.

<sup>30</sup> VIVES, n.º 45, lám. IV-1. Pl. acuñada. M. 50 mm. P. 37,5 grms.

<sup>31</sup> VIVES, n.º 55, lám. V-4. Br. acuñada. M. 53 mm. P. 53,6 grms.

<sup>32</sup> Br. M. 61 m. Col. F.B.D.

<sup>33</sup> VIVES, n.º 60, lám. VI-5. Oro. M. 63 mm. P. 118,5 grms.

# LA PLATERIA REAL CON CARLOS III

Por Fernando A. MARTIN

**A**l cumplirse este año el segundo centenario de la muerte del Rey Carlos III, hemos considerado oportuno recopilar una serie de datos sobre el arte de la platería real, que nos permitan obtener una visión más clara del significado de este período, que incide muy directamente sobre el arte de la platería española en general, y sobre la madrileña en particular.

El primer trabajo sobre este tema se dio a conocer en el congreso del CEHA, celebrado en Zaragoza en 1982<sup>1</sup>. En aquel momento sorprendió que entre los años 1700 y 1760 figuraran en los libros de registro muchos más plateros de los que se recogen en el período comprendido entre 1760 y el final del reinado de Carlos IV. Hoy podemos afirmar que la nueva organización que el Rey Carlos III dio a la administración palatina fue la causa principal de dicha disminución, aunque hay que tener en cuenta que muchos de los plateros nombrados por la Real Casa fallecieron antes de la llegada del mismo Monarca.

En la nueva organización se acordó la unificación de la Casa de la Reina y de la del Rey, lo que provocó que algunos de los «oficiales de manos» que estaban en aquella sufrieran la situación de paro forzoso, quedando «exclusos de planta», como ya había ocurrido en el reinado de Felipe V, aunque

continuaron cobrando sus sueldos hasta su fallecimiento; en este caso se encontraron los plateros Juan de Andrade, de origen portugués, y el francés Juan de Jacques. El caso de los hermanos Larreur, procedentes de Francia, que se establecieron al servicio de la Reina en la década de los treinta, fue muy distinto: dos de ellos pasaron al servicio del Rey, y el tercero, Juan Tomás, ejerció su arte en la ciudad de Zaragoza<sup>2</sup>.

Así pues, durante el reinado de Carlos III sólo encontraremos cuatro plateros oficialmente en activo: dos, nombrados para la Real Cámara, y otros dos para la Real Casa, que trabajarían en la especialidad de oro y en la de plata, indistintamente.

El cargo de platero de la Real Cámara de Su Majestad se conseguía tras muchos años de servicio, por lo que se convertía en un reconocimiento a

la fidelidad por la labor prestada; sólo en algunos casos excepcionales se llegó a alcanzar dicho cargo con una edad y una maestría adecuadas para ejercerlo activamente, como sucedió con Manuel López Sáez, platero de oro nombrado en 1750, que gozó del cargo hasta su muerte en 1779; a éste le sucedió Leandro Chopinot, que siguió en el cargo tras la muerte de Carlos III.

En la especialidad de la plata



*Aguamanil de plata sobredorada.  
Juan Farquet. Relicario del  
Palacio Real de Madrid.*

*Relicario  
de San Carlos Borromeo.  
Francisco Guerrini.  
Relicario del Palacio Real  
de Madrid.*



encontramos otros nombres, como el de José de Pita Arteaga, que desempeñó su cargo hasta el año 1769, y José de Alarcón, del que no hemos podido constatar todavía cuándo dejó de ocuparlo <sup>3</sup>.

Entre los numerosos plateros nombrados por la Real Casa para ejercer su arte en ella, incluso con carácter de supernumerarios, se encuentran: Juan de San Faurí, Juan Farquet, Juan de Elvira, Pascual García y Gregorio del Campo. Sólo llegaron al reinado de Carlos III los dos primeros, que, junto a Fernando Velasco, acapararon la mayoría de los encargos que se hacían, tanto para la Real Casa como para la Capilla, hecho que se corrobora en las cuentas de la Real Casa de los años 1761 al 1788, en las que sólo aparecen éstos expresamente mencionados <sup>4</sup>.

Juan de San Faurí, que era platero honorario de la Real Casa desde 1738, lo siguió siendo hasta su muerte en 1785; Juan Farquet aparece solo hasta 1774, en que falleció, y Fernando Velasco ocupó el

cargo, también hasta su muerte, ocurrida en 1787. A cada uno de ellos le sucedió respectivamente Pedro Elvira, Joaquín García Sena e Isabel Escudero, viuda de Velasco, los cuales ejercieron su cargo durante el reinado de Carlos IV.

Al margen de estos nombramientos oficiales hemos podido constatar la existencia de cuentas aisladas de otros plateros, que también realizaron piezas para el Real Servicio. La Real

Familia fue aumentando el número de sus miembros, y no sólo estaban los descendientes de los hermanos del Rey, sino también los de sus propios hijos, por lo que no es de extrañar que los mayordomos, Jefes de oficio de la Real Casa, y demás encargados de los Cuartos de los Príncipes e Infantes, mandaran hacer distintas piezas según las necesidades de cada momento, y así hemos recogido cuentas de plateros tan conoci-

dos como Martín de Alcolea, Joaquín Manso o Manuel Rodríguez, a quien Giardoni compró una serie de piezas con destino a las nuevas parroquias de la Casa de Campo, mientras él hacía las obras de bronce <sup>5</sup>.

Todos estos plateros, y más concretamente los de la Real Casa, tuvieron que soportar de alguna forma la influencia de los criterios ornamentales que Sabatini introdujo en la Corte madrileña, ayudado por una serie de artistas italianos, que, como es sabido, vinieron incluso con el propio Monarca. Pese a carecer de un nombramiento específico en este ramo, si lo tuvieron, sin embargo, para otros cargos dentro de la servidumbre palatina, realizando diseños y piezas bajo las órdenes directas del propio Sabatini, y en el caso concreto de Ferroni se creó el taller de bronce, que no había existido hasta entonces.

Los compañeros de Ferroni fueron Vendeti y Giardoni, que realizaron piezas de plata para la Capilla Real, aunque sólo el último llegó a alcanzar el nom-

*Relicario Rosa de Oro.  
Vendetti. Relicario  
del Palacio Real de Madrid.*



bramiento de platero de la Real Casa durante el reinado de Carlos IV.

Así pues, esta variedad de artistas plateros, con orígenes y estilos tan dispares, dará a la platería real de este momento una singularidad que incidirá de forma decisiva en la producción de la platería madrileña del último tercio del siglo XVIII.

#### PIEZAS Y ESTILOS

Buena prueba de lo que acabamos de decir son las piezas de este período que han llegado hasta nosotros. Su número es muy reducido en comparación con las que hemos localizado en las cuentas y documentos del Archivo de Palacio, siendo en su mayoría de tipo religioso. Este escaso número se debe, en parte, al saqueo que sufrió el Palacio durante la invasión francesa, durante el cual se fundieron en lingotes muchas de ellas para ser trasladadas a París. También hay que tener en cuenta la costumbre que existía

entre los servidores palatinos de entregar las piezas antiguas para realizar las nuevas; este criterio fue casi exclusivo para las obras de tipo civil, pues las que se realizaban para el culto divino solían estar en mejor estado de conservación, lo que explica en parte el elevado número de piezas de este grupo que ha llegado hasta nosotros.

Nada nos ha quedado de la espléndida vajilla encargada a París, que ocupó quince cajones transportados en dos carrromatos vía Barcelona, a la que deben pertenecer las piezas que se observan en el cuadro de Paret y Alcázar: «La comida de Carlos III». Lo mismo ocurre con las obras que realizó el platero Juan de San Faurí, del que sólo hemos localizado hasta la fecha una cuenta de unas frascas de campo para los Infantes Don Antonio y Don Francisco Javier, en 1762, y cuyo costo ascendió a 22.495 reales de vellón.

De los plateros que más documentación se conserva es de los nombrados por la Real Casa: Fernando Velasco, Far-

quet, etc... Su escaso número constituye sólo un pálido reflejo de toda la obra que realizaron para el Real Servicio. De esta documentación podemos sacar datos tan interesantes como que Farquet trabajó tanto el oro como la plata, pues entre sus cuentas aparecen unos cubiertos de oro realizados para la Reina y las piezas de plata para el oratorio de la Infanta.

Velasco terminó en 1765 el Arca de Jueves Santo para la

Real Capilla —pieza que había comenzado su suegro Manuel Medrano—, cobrando por ella un total de 80.542 reales y 10 maravedís, descontados los anticipos efectuados y la data de piezas viejas que se le entregaron para dicha obra.

De Joaquín García Sena apenas nada conservamos, aunque podemos atribuirle un par de piezas que no presentan marcas visibles. Trabajó incansablemente desde el año 1785 en pie-

Copa de la Real Capilla.  
Fernando Velasco.  
Palacio Real de Madrid.



zas para las mesas de Estado, para el servicio de los Infantes Don Fernando y Don Pedro, así como para los oficios del Ramillete, Panetería, Cerecía, etc. De todas sus cuentas destaca, por el elevado número de piezas, la de 200 platos trincheros y 100 cubiertos, que ejecutó en diciembre de 1787 y cuyo coste ascendió a 29.713 reales y 15 maravedís de vellón<sup>6</sup>.

Aunque existen pocas piezas, contamos al menos con algún ejemplar que nos permite comprobar la alta calidad estilística y profesional de estos plateros. De Juan Farquet nos queda un aguamanil, compuesto de jarro y fuente circular. El conjunto, de plata sobredorada, responde claramente a la tipología de la platería gala, de panza baja, boca ancha y tapa abombada; sobresale en ella la cenefa incisa que se repite en distintas zonas de su superficie bien pulimentada, la cual no se ha localizado en otras piezas de artífices españoles, lo que nos lleva a pensar que es de origen francés, aunque se aprecia en ella cierta

influencia orientalizante, sobre todo en el perfil sinuoso que la enmarca.

El número de piezas conservadas del platero Fernando Velasco es mucho más elevado: existen cinco, cuatro de ellas con su marca personal<sup>7</sup>, entre las que destacan: un aguamanil, en plata sobredorada, que sigue en diseño y decoración a los realizados por los Medrano para la Real Capilla durante la primera mitad del siglo. De es-

tas cinco piezas sólo una corresponde al reinado de Carlos III: la Corona Real, un claro ejemplo de las tendencias puramente neoclásicas que dominaron gran parte de la producción platera de este momento; hemos de tener en cuenta que se puede fechar esta pieza en 1775, según las marcas de los contrastes oficiales de Madrid, por lo que estamos en plena euforia de la influencia clásica.

Por último, de Joaquín García Sena, que ocupó el cargo durante los tres últimos años del reinado de Carlos III, sólo contamos con dos obras: la primera es un juego de dos incensarios, correspondientes al pontifical de la Real Capilla, cuyo diseño posee una clara influencia italianizante; y un conjunto de candeleros de marcada tendencia neoclásica, que sólo llevan la marca de los contrastes oficiales de Madrid, con la cronológica de 1788, el mismo año de la muerte del Rey.

Si hemos mencionado la influencia de la platería francesa en la colección palatina, a través de plateros de ese país, la tendencia italiana es todavía mayor y está mejor representada. No sólo encontraremos piezas de artistas italianos que trabajaron en nuestro país, sino también de talleres romanos y napolitanos, enviadas expresamente para el Rey de España.

En esta línea, destacamos una pila de agua bendita, con marcas romanas de la segunda mitad del siglo XVIII, de clara tendencia rococó. A modo de

retablo, en cuyo centro aparece la imagen de un evangelista, constituye un bello ejemplo de esta concepción artística en la Ciudad Eterna. De este mismo estilo, aunque mucho más depurado en su diseño y volúmenes, tenemos un relicario de la Sangre de San Carlos Borromeo, también realizado en Roma, del artífice Francesco Guerrini. Esta pieza asombra por su extraordinario dinamismo y, desde el punto de vista tipológico, se aleja de los modelos geométricos y voluminosos del período anterior, constituyendo, por sí sola, un ejemplo único en este tipo de piezas.

La influencia italiana no se limitó a la presencia de piezas mandadas desde aquella península, o a las realizadas por los plateros italianos afincados en nuestra Corte, sino que ésta contaba con verdaderos promotores dentro de Palacio, ya que el grupo formado por Sabatini y sus colaboradores, como Vendetti y Ferroni, realizaba todo tipo de diseños para los variados objetos que decorarían las habitaciones palaciegas. Esto ya



*Copón.  
Plata sobredorada.  
Correa. Palacio Real  
de Madrid.*

lo hemos puesto de manifiesto en otras publicaciones, basándonos sobre todo en documentos en los que se especificaba cómo los plateros madrileños debían atenerse al diseño que se les daba a la hora de realizar una pieza; donde más claramente se encuentra representada esta idea es en el juego de Cruz de altar y candeleros, realizados por Giardoni y Fermín Olivares, para la Real Capilla, obra que se comenzó en época

de Carlos III y se terminó ya en el reinado de Carlos IV<sup>8</sup>.

A esta influencia también se debe el que encontremos algunas piezas en las que no sólo se utiliza el preciado metal, sino también el bronce dorado, característica ésta que se mantendrá hasta bien entrado el siglo XIX.

Por último, el reinado de Carlos III dio el espaldarazo definitivo a la producción industrial de este arte con la creación de

la Real Fábrica de Platería Martínez, según Real Cédula del 29 de abril de 1778.

### LOS PLATEROS DE CARLOS III

Cronológicamente, el más antiguo de los plateros que estuvieron al servicio de Carlos III es Juan Bautista de San Fauri, que fue nombrado platero honorario de la Real Casa el 17 de abril de 1738. En 1743 solicita la plaza de Ayuda de la Furriera, pero no nos consta que se la dieran. De 1759 a 1770 realiza numerosas obras para el Real Servicio, así como diversas vajillas para los nobles criados de Su Majestad, entre las que destacan las del Duque de Frías y la familia Pacheco, en las que predomina un marcado estilo francés.

Al parecer, se adaptó rápidamente a la vida madrileña, desarrollando una intensa actividad dentro del Colegio de Plateros de la Corte, en el que llegó a ocupar cargos de una gran responsabilidad.

Cáliz de plata.  
Manuel Rodríguez.  
Palacio Real de Madrid.



En la década de los sesenta fue nombrado ensayador de la Casa de la Moneda, lo que explica, en parte, la disminución de su producción desde esta fecha, y su alejamiento del servicio directo a la Real Casa. Fallece en 1785.

Le sigue en antigüedad el también francés Juan Farquet, que fue nombrado supernumerario de la Real Casa el 20 de septiembre de 1740. Seis años más tarde aparece como ayuda del guardajoyas, trabajando tanto la plata como el oro, lo cual se reafirma al ser nombrado Jefe del Guardajoyas de la Princesa en el año 1769.

De sus obras para el Real Servicio ya hemos comentado algunas, a las que hay que añadir unas guarniciones de caballos, terminadas el 17 de abril de 1773, que fueron tasadas por Fernando Velasco, José de Tirso y Andrés Luarte, este último como cincelador de las caballerizas reales.

Su muerte se produjo el 1 de enero del año siguiente, según nos lo notifica el platero García Sena en una instancia escrita

en 1777 solicitando la plaza que quedaba vacante, y en la que declara que ha estado al frente del obrador de Farquet, atendiendo los encargos y asistiendo en sus necesidades a la viuda.

Aunque generalmente la sucesión de padres a hijos en estos cargos se había hecho habitual en la Real Casa, el caso de García Sena se puede considerar excepcional, ya que no parece que le uniera ningún parentesco con Farquet. Lo cierto es que

en el informe adjunto a su solicitud se dice que, tras la muerte de aquél, Sena había dirigido el obrador y que en 1775 se le encargó una fresquera de campo, acreditando su habilidad y buena conducta, por lo que se recomienda que se le nombre para el cargo, hecho que sucede el 4 de mayo de 1777.

Su máxima actividad se concreta en la década de los ochenta, y, al igual que Far-

quet, trabajará en plata y en oro, tanto para las personas reales como para la servidumbre de la Real Casa. Sus aspiraciones dentro de Palacio fueron cada vez mayores, y en este sentido el 29 de abril de 1791 solicita que se le concedan, como a otros plateros, los honores y uniforme de Mozo de oficio del Guardajoyas, pero no obtiene respuesta alguna, siendo la última noticia que tenemos de él.

El nombramiento de Fernando Velasco hay que encuadrarlo dentro de las sucesiones familiares, ya que estaba casado con una hija de Manuel Medrano, platero de la Real Casa desde el año 1713. Ambos aparecen juntos en la lista de plateros que fundan la Cofradía de la Virgen de la Salud de esta Corte. En el año 1748 Manuel Medrano solicita para su yerno la plaza de platero de la Real Casa, lo que se le concede en dicho año.

Su actividad como platero de la Real Casa se ve aumentada con la llegada de Carlos III, ya que en las cuentas de la Real Casa se le menciona con fre-



*Copón de plata.  
Manuel Rodríguez.  
Palacio Real de Madrid.*

cuencia realizando arreglos de piezas y creando otras nuevas, como las de la boda del Príncipe en abril de 1768, piezas para el bautismo de los Infantes en octubre de 1771, y gran número para la cocina de boca en abril de 1786, para la cerería y ramillete, en el mismo año, y para la furriera, panetería y caba.

Sigue apareciendo en las cuentas hasta el mes de julio del año 1787. En el mes si-

guiente se hacen los pagos a Isabel Escudero, su segunda mujer, por varias obras que dejó ejecutadas y unas composturas. Según certificación del escribano de Su Majestad, Don Pedro Rey, este platero murió el 20 de agosto de 1787, sobre las nueve de la mañana.

Para cubrir la plaza vacante de Velasco se presentaron, siguiendo la tradición familiar, Vicente Aravaca, su yerno, y su viuda, Isabel Escudero, que

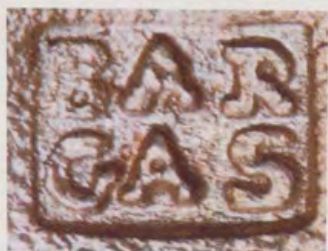
propuso al platero Pedro Martín. La decisión resultó difícil de tomar, pues las discusiones entre ambos pretendientes fueron muy enconadas. El 18 de diciembre se trató de hacer un arreglo en Palacio, pero Isabel Escudero no acepta. Desconocemos cuáles fueron los argumentos de esta mujer, pero lo cierto es que el 21 de diciembre se la nombra para ocupar la plaza que tenía su marido; tras pagar la media annata, de 3.750 reales, el Marqués de Santa Cruz le nombra Platera de la Real Casa, el 11 de enero de 1788<sup>o</sup>.

El platero Vicente Aravaca no debió quedarse muy conforme, pues el 9 de septiembre de 1797 vuelve a presentar un escrito solicitando de nuevo la plaza, ya que el día 2 de dicho mes y año había muerto el único hijo de Velasco e Isabel Escudero, y ésta se había casado con el también platero Fermín Olivares. En el informe adjunto a esta petición se manifiesta que el solicitante entiende la concesión del cargo como algo hereditario, por lo

que no debe ser así, pues esto es privativo del Mayordomo Mayor, y ya que la platera y su marido cumplen perfectamente con su obligación, no hay razón para privarle de su nombramiento, por lo que el Mayordomo Mayor contesta a Vicente Aravaca que no ha lugar a su petición. Lo curioso del caso es que se basan en la misma idea, tanto para el nombramiento de Aravaca, como para nombrar a Isabel Escudero.

Isabel continuó como platera de la Real Casa hasta su muerte en 1799, año en el que Fermín Olivares solicita que el cargo pase a él en atención a los doce años que lleva trabajando para el Real Servicio, lo que se le concede el 7 de diciembre del mismo año.

Por último, al final del reinado se hacen varios nombramientos que incluimos en el apartado del platero José Alarcón, del que hasta la fecha no se ha localizado ningún documento que acredite su nombramiento. Este se podía situar entre los excepcionales, ya que es



*Custodia.  
Plata en su color sobredorada.  
Manuel Timoteo  
Vargas Machuca. 1780.  
Palacio Real de Madrid.  
Marcas del platero  
y de la Corte de Madrid.*



posible que fuera nombrado por los distintos jefes de los oficios, pues, tanto en la instancia de Pedro Elvira, como en la de Vicente Alarcón, se hace mención de que José trabajó indistintamente para la Real Capilla y para el servicio de los Infantes Don Gabriel y Don Antonio. Entre sus obras conocidas se encuentran varios cálices limosneros realizados entre 1767 y 1782, lo que hace pensar que no sería muy extraño que formase parte de la plantilla palatina.

A éste le sucede su sobrino Pedro Elvira, que solicita el nombramiento de platero de la Real Casa en abril de 1787, basándose en que su tío se encontraba muy enfermo y él estaba a cargo de la tienda y el obrador. El 16 del mismo mes se le concede dicho nombramiento, jurando el cargo el día 21.

Elvira trabaja junto a otros plateros como Joaquín García de Sena y Fermín Olivares; precisamente con este último realiza unos candeleros para la Real Capilla, cuya cruz fue obra de Giardoni.

Se casó con María Rosado, la cual le sucedió en el cargo el 29 de abril de 1804, fecha probable de su fallecimiento. Esta continuó con el obrador y la tienda, poniendo al frente de los mismos, según lo indicaban las Ordenanzas del Colegio de Plateros de esta Corte, a un maestro aprobado por éste, y que fue su cuñado Francisco, con el que se casa unos años más tarde. Tanto Pedro como Francisco deben ser hijos de

Juan de Elvira, platero supernumerario de la Real Casa, nombrado el 8 de febrero de 1746, con lo que, al final, nos encontramos ante otro caso de tradición familiar al servicio Real.

También el hijo de José de Alarcón, Vicente, desea entrar al servicio Real. La instancia lleva fecha de 12 de marzo de 1788 y en ella solicita el título de Platero del Rey por fallecimiento de Manuel López; en

la misma nos da cuenta de que lleva doce años establecido por su cuenta, como platero de oro, con casa y obrador propios, y que ya había realizado distintas piezas para el servicio de los Infantes por encargo del Platero de Oro Don Leandro Chopinot. En el expediente no se recoge si fue nombrado o no, pero con toda seguridad debió ser nombrado para el oficio del Guardajoyas.

#### NOTAS

<sup>1</sup> MARTÍN, F. A.: «Los plateros reales en el siglo XVIII», *Actas del IV Congreso del CEHA*, Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982, págs. 223-234.

<sup>2</sup> Arch. Gen. de Palacio. Reinado de Carlos III. Leg. 203, sin foliar.

<sup>3</sup> Idem. Libro de Registros del personal. Reinado de Carlos III. Leg. 1.

<sup>4</sup> Idem. Leg. 17, sin foliar.

<sup>5</sup> La mayoría de estas piezas, que hemos estudiado en los respectivos Catálogos, se encuentran repartidas entre el Museo Municipal y el Patrimonio Nacional.

<sup>6</sup> Arch. Gen. de Palacio. Reinado de Carlos III. Leg. 17.

<sup>7</sup> Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional. N.º Catálogo: 47-48-50-51-60.

<sup>8</sup> MARTÍN, F. A.: «Restauración de un juego de cruz y candeleros...», *REALES SITIOS*, n.º 85, 1985, págs. 37-44.

<sup>9</sup> Arch. Gen. de Palacio. Expediente personal 1078/34.



**Beba magia, estilo,  
la clase de  
la Crema Irlandesa.**

**Baileys,  
la magia del sabor.**

NUEVO LANCIA THEMA 16 VALVULAS.

# Decisión Inteligente



MODELO	C.C.	CV.	Km/h.
Thema i.e.	1.995	119	195
Thema i.e. 16V	1.995	150	205
Thema Turbo 16V	1.995	185	225
Thema V6	2.849	150	205
Thema Turbo ds	2.499	118	195
Thema 8.32	2.927	215	240

En la nueva serie Thema todo está pensado con el máximo rigor, con la máxima inteligencia. Inteligencia aplicada a las Nuevas Motorizaciones 16 válvulas, exponente del desarrollo tecnológico Lancia. Inteligencia que se hace notar en la seguridad y confort de marcha, gracias a la nueva suspensión inteligente, exclusiva de Lancia, capaz de adaptarse a todas las superficies y estilos de conducción de forma instantánea.

Interior y exterior en los que la estética y el acabado Lancia se enriquecen con nuevos detalles inteligentes: Asientos de regulación electrónica con memorias, reposacabezas traseros que se incorporan al abrir las puertas y se abaten si el asiento no es ocupado; espejos exteriores regulables y retráctiles eléctricamente. En el nuevo Lancia Thema la inteligencia está presente hasta en el más mínimo detalle. Entre en la clase Lancia. Tomará la Decisión más Inteligente.



**Venga al mundo Marlboro.**



**Nº1 en USA y Nº1 en el mundo.**

Las Autoridades Sanitarias advierten que: FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD



## Actividades culturales

### CONVENIO DE COLABORACION ENTRE EL PATRIMONIO NACIONAL Y LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

Don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, y Don Cayetano López Martínez, Rector de la Universidad Autónoma de Madrid, firmaron el día 30 de enero, en el Palacio Real de Madrid, un Convenio Marco de colaboración entre ambas Instituciones.

La Universidad Autónoma de Madrid, a través de sus respectivos Departamentos, y en especial del Centro de Documentación para la Historia de Madrid, colaborará con el Patrimonio Nacional en el desarrollo de estudios e investigaciones, así como en la organización de cursos y seminarios que se consideren de interés para ambas partes, según se contempla en dicho Convenio.

Inicialmente, esta colaboración se llevará a cabo a través de dos proyectos específicos —«Base de datos sobre los fondos documentales para la historia de Madrid» y «Catalogación de fondos documentales de los monasterios madrileños de Patronato Real»— que afectan al Archivo del Palacio Real y que tendrán una duración de tres años.

Don Manuel Gómez de Pablos señaló en el transcurso del acto que «el Patrimonio Nacional espera contribuir con este Convenio no sólo a una mejor

relación y más estrecho contacto entre las dos Instituciones, sino también a un fortalecimiento y desarrollo de las posibilidades de investigación en nuestro país».

Desde esta perspectiva, el Presidente del Patrimonio Nacional presentó estos dos proyectos como ejemplo de la realización de uno de los objetivos que marca la Ley 23/1982, de 16 de junio, en la que se dice que «forman parte del Patrimonio Nacional un conjunto de bienes destinados al uso y servicio de S.M. el Rey y de los miembros de la Real Familia en el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen, y que, sin perjuicio de esta afectación, son susceptibles de una amplia función cultural, científica y docente», por lo que «el Consejo de Administración ha creído conveniente,

para el desarrollo de estos fines, contar con la colaboración de la Universidad Autónoma de Madrid en el plano de la investigación científico-técnica».

Don Manuel Gómez de Pablos terminó diciendo que «si el año pasado se firmaba un Convenio de similares características con la Universidad Complutense, en el que se incluían importantes programas de investigación sobre algunas colecciones artísticas del Patrimonio Nacional, ahora le toca el turno a la Universidad Autónoma de Madrid, con quien ya nos unían estrechos lazos de colaboración, sobre todo en el terreno musical».

A continuación intervino Don Cayetano López Martínez, en nombre de la Universidad Autónoma: «La Universidad Autónoma aportará recursos docentes e investiga-

yectos en curso, se ha creado una comisión mixta compuesta por dos miembros nombrados por el Patrimonio Nacional y otros dos por la Universidad Autónoma».

Los dos proyectos, que promueven investigaciones científicas concretas, atañen directamente al Real Archivo de Palacio: el de la Real Casa y Patrimonio desde el siglo XVII hasta nuestros días, un archivo histórico e intermedio, en el que ingresa anualmente para su custodia no sólo la documentación de las diferentes oficinas del Patrimonio Nacional, sino también la de Su Majestad el Rey.

El carácter de la documentación es eminentemente administrativo, aunque algo se ha conservado de lo no enviado a Simancas. Podríamos hacer tres grandes grupos documentales ateniéndonos a las procedencias: el que se genera en el propio Palacio Real, en las diferentes oficinas que componen la Casa del Rey; el de las Administraciones Patrimoniales y Sitios Reales, y el de los Patronatos Reales.

La documentación del Archivo está casi en su mayor parte relacionada con Madrid. Precisamente, el objetivo de los dos proyectos de este Convenio es recoger en una base de datos los fondos documentales referidos a su historia y, posteriormente, realizar una guía de los mismos. Estos fondos abarcan desde los Sitios y Monasterios Reales, pasando por la pintura, escultura, urbanismo, enseñanza, beneficencia y sanidad, hasta asuntos militares y religiosos, usos y costumbres, etc.

Para hacernos una idea de este tipo de documentación, diremos que, por ejemplo, en el Sitio Real del Buen Retiro aparecen expedientes sobre el Pa-



Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, y Cayetano López Martínez, Rector de la Universidad Autónoma de Madrid, firman el Convenio Marco de colaboración entre ambas Instituciones.

dores, y el Patrimonio Nacional facilitará el acceso a sus fondos y contribuirá a la financiación de los proyectos concretos mediante ayudas a la investigación», según palabras del Rector.

Con el fin de garantizar la regularidad de los intercambios, canalizar las iniciativas y controlar el desarrollo de los pro-



## Actividades culturales

seo del Prado, la Puerta de Alcalá, las fuentes monumentales, el Casón del Buen Retiro...

Otros asuntos del Buen Retiro se refieren al funcionamiento de la Casa de las Fieras, con expedientes sobre la alimentación que debe darse a las mismas, parte de altas y bajas, donaciones y compras, y un grupo muy interesante de documentos sobre taxidermia, con informe sobre cómo realizar dicha operación, productos que se utilizan, resultados, etc.

Entre los grupos documentales de mayor importancia para la historia de Madrid destacan: los espectáculos, fiestas, juegos, verbenas, ascensiones en globo y patinaje sobre hielo en el estanque, así como preciosos dibujos realizados para los telones de algunas comedias.

Del Jardín Botánico el Archivo cuenta con expedientes sobre instalaciones, obras, compra de plantas, enfermedades de las mismas, riegos, etc. También existen fuentes suficientes para estudiar el Observatorio Astronómico, con terrenos expropiados y planos de los mismos, cuentas, obras de instalación y reparaciones, compra de instrumentos técnicos, personal encargado, etc.; y del Gabinete Topográfico, expedientes sobre la compra de efectos, adornos, presupuestos, exámenes para el personal, informes sobre robos y estado del Gabinete, etc.

Citaremos, por último, el caso de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, con documentación en la que se recoge la correspondencia e informes de la Fábrica de Porcelana de Capodimonte, relación de operarios que vinieron desde Nápoles a enseñar las técnicas de fabricación, pedidos, inventarios e informes sobre la destrucción de la Fábrica por las tropas francesas.

### MUSICA

#### PALACIO REAL DE MADRID

Dentro del VIII Ciclo de Música de Cámara que organiza el Patrimonio Nacional, y bajo la presidencia de honor de Sus

*SS. MM. los Reyes de España,  
Don Juan Carlos y Doña Sofía,  
presidieron en el Palacio  
Real de Madrid  
un concierto extraordinario  
en conmemoración del milenario  
de Cataluña.*

motivo de la conmemoración del milenario de Cataluña, comenzó con «El cant de la Sibila», anónimo del siglo XV, en una versión que recoge una larga serie de tradiciones, especialmente las que todavía se conservan en las Islas Baleares.

A continuación, esta agrupación catalana interpretó la obra de Mateu Fletxa titulada «El



Majestades los Reyes de España, se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, un Concierto Extraordinario a cargo del Cuarteto Enesco de París, en el que intervino como solista Narciso Yepes.

En este concierto, programado con motivo del bicentenario de la muerte de Carlos III, se incluyeron obras de Boccherini y Haydn, representativas ambas de la música vigente en su reinado. La obra de Boccherini se conoce parcialmente entre nosotros, pese a que vivió en nuestro país muchos años, y alcanzó un gran protagonismo en la segunda mi-

tad del siglo XVIII. Su dedicación plena a la capilla musical del Infante Don Luis Alfonso de Borbón durante quince años y el apoyo prestado por el Rey tras la muerte del Infante nos permiten hablar de un Boccherini integrado plenamente en la vida musical española.

Sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, presidieron también en el mismo escenario, junto con el Presidente de la Generalidad de Cataluña, Jordi Pujol, un concierto de música catalana de los siglos XV al XVII, a cargo de la Capella Reial, dirigida por Jordi Savall.

El concierto, celebrado con

fuego», con tonadas distintas entre la música culta y la popular. Tras una transcripción de la organística Batalla Imperial, de Juan Bautista Cabanilles, ejecutaron con gran maestría la Misa de Batalla, de Feredols, sucesor de Tomás Luis de Victoria en Las Descalzas Reales de Madrid y director de la Escolanía de Montserrat.

La Capella Reial, creada en mayo de 1987, tiene como objetivo divulgar el repertorio de la música histórica catalana y española en general. Su director, Jordi Savall, es el redescubridor de la viola de gamba y uno de los principales protagonistas en los últimos años del



*La Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, en el Salón de Columnas.*

proceso de revalorización de la música antigua que se vive hoy en Europa.

Asimismo, el Patrimonio Nacional organizó dos conciertos de música coral, que tuvieron lugar en el Palacio Real de Madrid. En el primero intervino la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, bajo la dirección de César Manuel Sánchez López. El concierto de villancicos, de carácter gratuito, estuvo dirigido a niños de colegios, especialmente a los de huérfanos, con el fin de que pudieran disfrutar de la música navideña en un marco tan especial como el del Salón de Columnas y el

de Alabarderos, salón este último donde se instaló una pantalla gigante de vídeo para facilitar la asistencia a un mayor número de niños.

En el segundo participó el Coro de Radiotelevisión Española, dirigido por Mariano Alfonso, junto con tres jóvenes artistas españoles seleccionados entre los intérpretes que tomaron parte el pasado año en el Curso de Perfeccionamiento celebrado en el Palacio Real, bajo los auspicios del Patrimonio Nacional y con la dirección académica de la Cátedra de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

*Concierto de villancicos en la Capilla Real a cargo del Coro de RTVE.*



## REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACION

Desde el 23 de octubre del pasado año viene celebrándose todos los domingos, a las 11,30 horas, en la Iglesia del Monas-

terio de La Encarnación, el V Ciclo de «Música en los Templos». Este Ciclo de 26 recitales ofrecidos por prestigiosos organistas como Eusebio Soto, Lucía Riaño, Conchita Lebrero y Paulino Ortiz de Jócana, entre otros, finaliza el 19 de marzo.

Por otra parte, se celebró en el mismo Monasterio una serie



*Prestigiosos organistas intervienen en el Ciclo «Música en los Templos», que se celebra en la Iglesia del Monasterio de la Encarnación.*

*Luis Dalda interpretó al órgano obras de diversos autores del siglo XVII, en el Monasterio de la Encarnación.*





## Actividades culturales

de tres conciertos de órgano incluidos en la programación del III Ciclo de «Música en Navidad». En el primero de ellos, Luis Dalda Gerona, profesor de órgano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca y crítico musical y colaborador de diversas revistas especializadas, interpretó doce obras de autores del siglo XVII, como Martín García de Olagüe, Pablo Bruna, Andrés de Sola, Francisco Correa de Arauxo, Francisco Andreu y Jan Pieterszoon Sweelinck, entre otros.

En el segundo concierto intervinieron el trompeta José Ortí y la organista Maite Iriarte, que interpretaron diversas obras de conocidos autores de los siglos XVII y XVIII, como Henry Purcell, Georg Fiedrich Händel y Giovanni Buonaventura Viviani.

Miguel del Barco Gallego, Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, interpretó, en el tercer y último concierto, piezas de Antonio de Cabezón, Juan Bautista Cabanilles, Juan Bautista Pergolesi y el Padre Antonio Soler.

### REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Dentro de este III Ciclo de «Música en Navidad», se celebraron dos conciertos extraordinarios en la Real Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Protagonizó el primero la Coral Santo Tomás de Aquino, decana de las agrupaciones corales madrileñas, especializada en un amplio repertorio, tanto de música «a capella» como sinfónico coral.



La Coral Santo Tomás de Aquino, en la Real Basílica del Monasterio de El Escorial.

La Escolanía del Real Monasterio de El Escorial ofreció un repertorio de música gregoriana y polifónica de los siglos XVI y XVII.



Esta agrupación, dirigida por José Foronda Monje, que además es profesor de canto y jefe de cuerda de tenores en el Coro de la Orquesta de RTVE, interpretó obras del Cancionero de Upsala y de autores como Francisco Guerrero, Gabriel Fauré, Ricardo Olmos, Jesús Guridi y Mariano Alfonso, entre otros.

En el segundo concierto, organizado en colaboración con la Comunidad Agustina, actuó la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, con el estreno del Auto de Navidad: «A

Belén, a Belén», escrito por Manuel Muñoz Hidalgo para los niños cantores educados en el Monasterio de El Escorial, y cuya dirección escénica corrió a cargo de Ramón Gómez-Ballesteros. Esta Escolanía, cuyo número de componentes se mantiene siempre entre los treinta y cuarenta niños, de edades comprendidas entre los nueve y los catorce años, cuenta con un amplio repertorio de obras de tipo gregoriano y polifónico, tanto religioso como profano, de los siglos XVI y XVII fundamentalmente.

### EXPOSICIONES

#### MUESTRA DE FIGURAS DEL NIÑO JESUS Y DE BELENES EN LA ENCARNACION

Figuras de nacimiento, de artistas genoveses y napolitanos del siglo XVIII, pudieron ser contempladas durante las pasadas Navidades en una exposición inaugurada en el Monasterio de La Encarnación por el Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos. Asimismo, se exhibieron figuras del Niño Jesús, procedentes del Convento de Santa Isabel de Madrid y del propio Monasterio.

#### Belén napolitano

El Patrimonio Nacional conserva un reducido número de figuras napolitanas, pertenecientes a los Nacimientos o Pesebres que en época de Carlos III fueron adquiridos para el Príncipe de Asturias, el futuro Rey Carlos IV.

La documentación conservada en el Archivo de Palacio, clasificada en la sección Car-



Maite Iriarte y José Ortí intervinieron conjuntamente en uno de los conciertos incluidos en el III Ciclo de «Música en Navidad».

los IV Príncipe, ha sido la fuente histórica para la investigación iniciada sobre los bellísimos nacimientos napolitanos y genoveses que, en el siglo XVIII, por real orden, se encargaron a artistas italianos como Borello, Casaregio, Navone, Silici, Toti, Tachini y Morreschi, entre otros.

La labor de estos artistas se completaba con el trabajo de los maestros de Cámara, al servicio del Rey, en el Real Palacio Nuevo de Madrid: Manuel de Robredo, bordador; Leonardo Chopinot, platero de oro; P. Michel, escultor; F. López, maestro sillero; E. Castro, maestro cordonero; Casiano López, frenero de las Reales Caballerizas; Alonso López, maestro calderero; Pablo Fill, sastre de cámara, etc.

El adorno de las figuras se realizaba con el mismo esmero con que se trabajaba para las personas reales: vestidos de seda con botonaduras de plata o perlas, zapatos de piel, espadas, gualdrapas, frenos y collares de caballo. Esta minuciosidad en la ornamentación y guarnición de las figuras aumentaba su carácter naturalista y las introducía en la intimidad de la vida cotidiana, con un deseo de naturalizar lo sagrado, característico del espíritu dieciochesco.

Según notas manuscritas por los mismos artistas, se invertía mucho tiempo y trabajo para lograr que los animales fueran fiel reflejo de los que se encontraban en el bosque de Capodimonte, adonde se desplazaban pintores y escultores. Carlos de Borbón, tras su coronación como rey de Nápoles en 1734, decidió crear una gran reserva de caza y una residencia real en la colina de Capodimonte, siendo este palacio la primera gran obra arquitectónica del soberano.



*Manuel Gómez de Pablos inauguró en el Monasterio de la Encarnación de Madrid una exposición de imágenes del Niño Jesús y de figuras del nacimiento napolitano.*

*Niño Jesús, conocido como «El Cautívito», del Convento de Santa Isabel.*

Los especialistas en la talla o modelado de animales viajaron frecuentemente para modelar y pintar al natural los distintos animales, y poder dar así a las figuras movimientos diversos. La ambientación paisajística que arropaba a los grupos de

figuras —caseríos en lontananza, torres, casas y fuentes en segundo y tercer término— se realizaba con corcho, procurando crear, según sucesivos planos y escalas, la ilusión de profundidad.

Las piezas, cuidadosamente embaladas en cajones de madera por los mismos artistas, eran embarcadas en galeras que, desde los puertos de Nápoles o Génova, llegaban a Barcelona o Alicante, desde donde se proseguía el camino, en carros, hasta Madrid.

Almacenadas en las bóvedas o sótanos de Palacio, se encontraron diferentes figuras que fueron reunidas, en 1987, para someterlas a un complejo programa de restauración. En esta ocasión se expusieron diez figuras de negros o turcos, probablemente de los séquitos de los Reyes Magos; tres ángeles de cuerpo entero; cuatro ovejas; dos búfalos; dos camellos; una vaca y un caballo, que, junto con las piezas expuestas en años anteriores, y el Misterio que tradicionalmente se mostraba en el Comedor de Gala de Palacio, sumaban un total de cuarenta y cinco figuras, testimonio de lo que fueron bellísimas escenografías navideñas encargadas para el disfrute del Príncipe de Asturias y de toda la Corte.



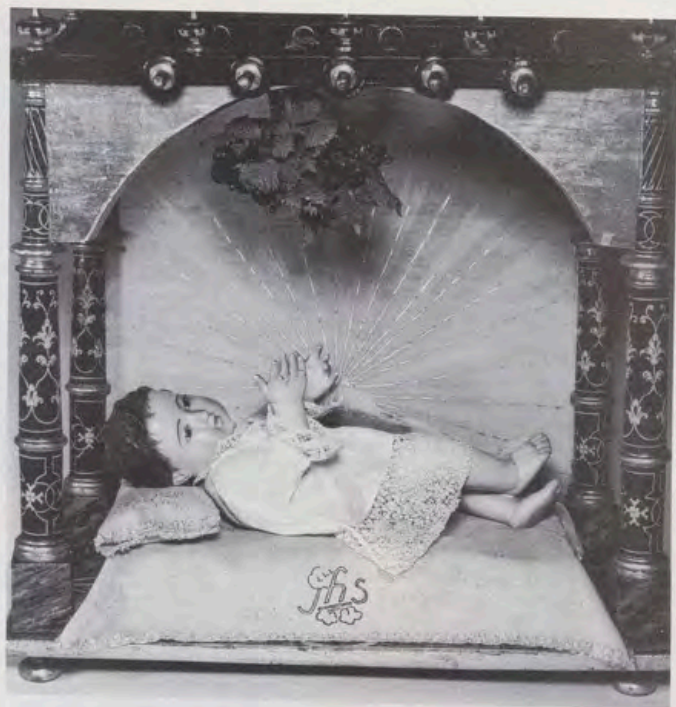
### Imágenes procedentes de la Encarnación y Santa Isabel

Desde el inicio de su actual andadura ha sido tarea primordial del Patrimonio Nacional la de dar a conocer los fondos artísticos distribuidos por los diferentes Palacios y Monasterios Reales. Manteniendo este criterio, se ha organizado la exposición, segunda de semejantes características, pues a finales de 1987 se celebró la primera con imágenes del Niño Jesús del Monasterio de las Descalzas Reales.

Precisamente se escogió la Navidad para dar a conocer dos interesantes conjuntos de imágenes de Niño Jesús, procedentes en esta ocasión del Real Monasterio de La Encarnación y del Real Convento de Santa Isabel, ambos en Madrid. En la muestra se expusieron un total de 33 imágenes —19 de La Encarnación y 14 de Santa Isabel—, realizadas con diversos materiales: marfil, madera y pasta.

Cronológicamente, las imágenes abarcan un período comprendido entre los siglos XVI y XIX, que permite establecer la evolución iconográfica de la infancia del Niño Jesús, que se inicia con el propio nacimiento y se cierra con el pasaje de Jesús entre los doctores, hecho con el que se acaba su niñez.

La infancia es siempre motivo de reflexión y análisis y, con frecuencia, ha sido tratada en el arte con una fuerte intención didáctica para atraer la atención del espectador y para profundizar más hondamente en los sentimientos que inspira. Concretamente, el naturalista del siglo XVII introduce, a través de la infancia de Jesús, una dimensión humana muy pró-



*Niño tumbado en un armazón de madera, a modo de dosel, procedente del Relicario del Monasterio de la Encarnación.*

xima en la representación de la divinidad.

En la iconografía sobre la infancia de Jesús, el grupo más tradicional lo constituyen las esculturas de los llamados «Niños de Cuna» o recién nacidos, realizados y pensados para la oración y contemplación cercana. Desnudo y plácidamente dormido, el Niño impone incluso la observación en silencio. Por su estética y calidad material merece especial mención en este grupo el Niño de marfil policromado del siglo XVI, conocido con el nombre del «Perdido».

El Convento de Santa Isabel conserva una singular talla de finales del siglo XVII, conocida como «Niño dormido», que inspira una gran devoción a las religiosas y al pueblo madrileño, que tiene la oportunidad de contemplarlo todos los años por Navidad cuando abandona la clausura. Por respeto a esta tradición, la figura no formó parte de la exposición.

Un segundo conjunto temático es el del Niño Jesús como

«Buen Pastor», generalmente desnudo, que alimenta al corderillo. El cayado y la piel que le cubre hacen que se le confunda frecuentemente con San Juan Bautista.

Un tercer grupo lo integran los famosos «Niños de la Pasión», patronos de hermandades sacramentales y titulares de los claustros y patios de los conventos de clausura de monjas. Se nos presentan niños llorosos, ataviados ricamente como pequeños nazarenos, con túnica de color morado, cruz de plata en su mano, cestitas con los atributos de la Pasión y corona de espinas. La expresión del rostro revela el dolor que sufrió Jesús en el Calvario.

El último grupo es el del «Niño Glorioso» o «Resucitado»: Cristo, triunfante de la muerte, resucita al tercer día. Es frecuente que, junto a la figura de Cristo vencedor, portador de la bandera blanca, aparezcan las huellas de las llagas de la Pasión. También se le representa vestido con rasos bordados en vivos colores, bendiciendo con la mano derecha, y con la bola del universo en la izquierda.

Al margen de estos conjuntos temáticos, ambos conventos poseen unas imágenes del Niño Jesús íntimamente relacionadas con la vida monástica, y que reciben nombres como «El Esposito» y «El Cautivo» o «Prisionero», destinados al culto de las monjas y de las novicias, respectivamente.

La mayor parte de estas imágenes se encuentran custodiadas por las religiosas agustinas recoletas en la clausura, por lo que esta exposición nos ha ofrecido una buena oportunidad para contemplarlas, especialmente las de Santa Isabel, ya que es la primera vez que salen del Convento.

## «CARLOS III, ALCALDE DE MADRID»

La Exposición «Carlos III, Alcalde de Madrid», inaugurada por Sus Majestades los Reyes de España en el Centro Cultural de la Villa, ha sido otra valiosa aportación al bicentenario de la muerte del monarca ilustrado. La Exposición, organizada por el Ayuntamiento de Madrid, se ha centrado exclusivamente en la arquitectura y urbanismo de la época, con el propósito de completar otros aspectos ofrecidos por las exposiciones que se han realizado hasta el momento.

El Patrimonio Nacional ha participado significativamente en esta muestra, aportando importantes documentos y planos del Archivo y de la Biblioteca del Palacio Real, entre los que cabe destacar los proyectos de Francisco Sabatini para el Hospital General en la calle de Atocha, y para el Jardín Botánico de Madrid; el grandioso proyecto de Pedro Arval para un arco triunfal a la Gloria de Carlos III; los diseños de J. D. Dugovre para decoraciones de la Casita del Príncipe en El Pardo, fechados en 1786, etc.

## «ITINERARIO DE UN MONARCA ESPAÑOL»

El pasado 21 de febrero, fue inaugurada, en el Museo del Prado, una exposición biográfica sobre el Rey Carlos III, bajo el título «Itinerario italiano de un monarca español». Dicha muestra se compone de cua-

renta y una obras, treinta y siete de ellas provenientes de los museos del Patrimonio Nacional, del Museo de Santa Cruz de Toledo y de la Biblioteca Nacional. En dicha muestra colaboran el Museo de Capodimonte de Nápoles y el Museo del Ejército.

Esta es una de las últimas exposiciones que se ofrecen dentro del generoso muestrario que, en torno a la figura del Rey Carlos III, han sido organizadas con motivo de su bicentenario.

*Silla tapizada en seda, con figuras pompeyanas, diseño de Dugourc, cedida por el Patrimonio Nacional para la exposición «Sedas de Lyon, encargos reales del siglo XVII».*



## «SEDAS DE LYON, ENCARGOS REALES DEL SIGLO XVIII»

Entre las numerosas exposiciones en las que el Patrimonio Nacional ha participado últimamente, destacamos la de «Sedas de Lyon, encargos reales del siglo XVIII», celebrada en el Museo Histórico de Tejidos de dicha ciudad francesa, en la que se ha ofrecido una muestra de las principales creaciones textiles de los fabricantes lyoneses durante su época más floreciente (1730-1800). En esta ocasión, el Patrimonio Nacional ha prestado ocho piezas representativas de las colecciones reales españolas y que hoy forman un conjunto de inestimable valor, ya que se conservan en los lugares originales para los que fueron creadas. De las piezas enviadas a esta exposición, todas ellas diseños originales franceses encargados por Carlos IV a la Manufactura Pernon para decorar la Casa del Príncipe de El Escorial y la de El Pardo, merecen destacarse dos juegos de silla, y de pantalla de chimenea, uno en seda con figuras pompeyanas, diseño de Dugourc, que decora el Salón de la Torre de El Escorial, y otro en terciopelo chiné que decora el Salón de Terciopelo de El Pardo. Otra de las piezas es un almohadón que se halla en la Sala del Sofá de la Casa del Príncipe de El Escorial, de satén bordado en seda, del que se conserva el dibujo original, también de Dugourc, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. Las tres piezas restantes se guardan actualmente en el Oficio de tapicería de Carlos III.

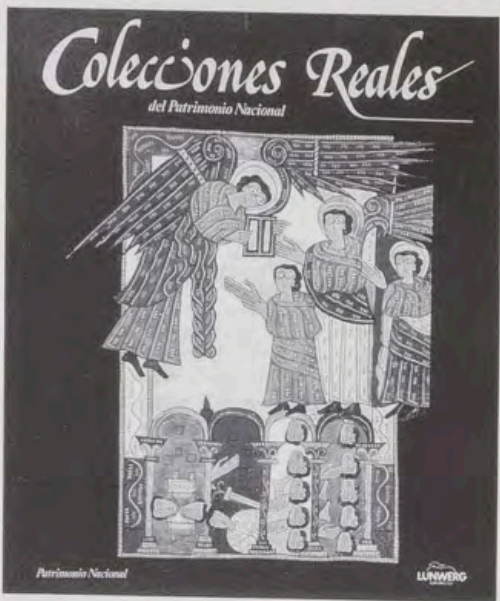
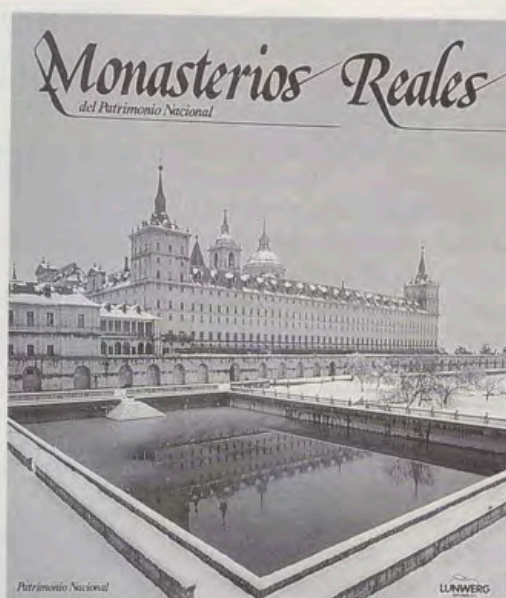
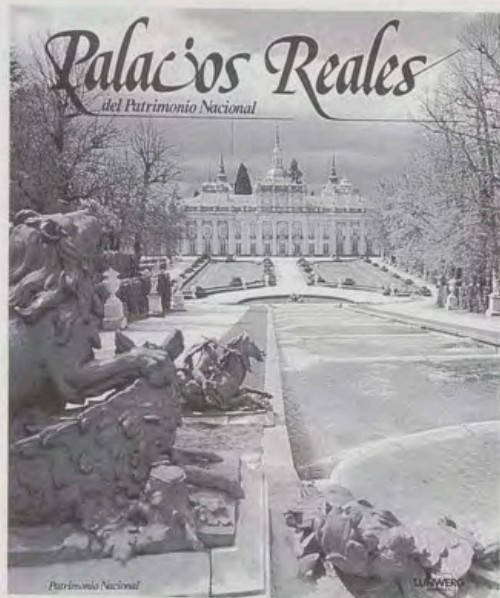


## Actividades culturales

### NOVEDADES EDITORIALES DEL PATRIMONIO NACIONAL

Como novedades editoriales del Patrimonio Nacional destacamos aquí el libro «Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella», en el que se recoge la colección de cancioneros manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que llegó a formar hacia 1582 el universitario Morán de la Estrella, nombre del que es recopilador, y uno de sus poetas, junto a Fray Luis de León y Francisco de Figueroa.

La publicación de este libro, transcrito y anotado por los doctores Ralph A. DiFranco, José



les del Patrimonio Nacional, que fueron publicados en coedición entre el Patrimonio Nacional y Lunweg Editores, S. A.

En el primero, «Palacios Reales del Patrimonio Nacional», Oscar Collazos ofrece una visión del conjunto de los bienes monumentales históricamente vinculados a la monarquía española, y que nos ofrecen hoy vestigios de los valores artísticos de nuestros reyes y sus familias; todo ello acompañado de magníficas fotografías de Francisco Ontañón, Ramón Masats y Andreu Masagué. En el segundo, «Monasterios Reales del Patrimonio Nacional», Antonio Bonet Correa describe los Monasterios Reales de La Encarnación, El Escorial, Las Descalzas Reales, Santa Clara de Tordesillas y Las Huelgas de Burgos, con fotografías de los salones y objetos que los decoran, de Ramón Masats y Francisco Ontañón. Por último, en el tercero, «Colecciones Reales del Patrimonio Nacional», un grupo de conservadores analiza los aspectos más significativos de cada colección a través de sus piezas principales.

J. Labrador y C. Angel Zorita, autores también de «Cancionero de Poesías Varias. Manuscrito número 617 de la Biblioteca Real de Madrid», 1986, ayudará a conocer un poco más la poesía lírica de nuestro Siglo de Oro, que, hasta el momento, sólo era consultada y analizada parcialmente por eruditos e investigadores, y para quienes también esta publicación ofrece un gran interés por la capacidad y pericia de sus autores puesta de manifiesto en el estudio pre-

liminar de la obra, ilustrada con profusión de índices y notas.

### Palacios, Monasterios y Colecciones del Patrimonio Nacional

Asimismo, y con el fin de hacerlos más asequibles (1.200 pesetas ejemplar), se han editado recientemente tres libros a modo de resúmenes de otros tantos dedicados a los Palacios, Monasterios y Colecciones Re-

¿Qué queda de ti y  
 Cancioneros Reales  
 quedo de aquesta su  
 latraste galatea, e  
 Cartapacio  
 DE  
 F. MORÁN  
 LA ESTRELLA  
 Los ojos vafos. x  
 de la y... los sen  
 y x suspiros yude  
 al-fu con fua fue  
 Comienza a lamentar

Prólogo de  
 Juan Bautista de Avallé-Ace  
 Edición de  
 Ralph A. DiFranco  
 José J. Labrador y  
 C. Angel Zorita

Patrimonio Nacional



Las Autoridades Sanitarias advierten que:  
FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD.

L'ÉLÉGANCE SUPRÊME DU COGNAC.

